



مجلة النقد الأدبي

فصول

مناهج النقد الأدبي المعاصر

الجزء الأول

يناير 1981

العدد الثاني

المجلد الأول



عند رؤيتك لهذا الشعار

تذكر الحقائق التالية عن تنظيم الأسرة

أنظر حولك .. عندما مشكلة زيادة السكان
نمن نقتبل ٣٠٢٤٠ مولوداً جديراً كل أسبوع !



الاختيار لك .. مرحباً بالاطفال .. ولكن
لماذا الكثير منهم إذا لم يتيسر حسن تئشئتهم ورعايتهم



هناك خمس سائل مؤثرون بها .. وسهلة الاستعمال
المحبوب . اللولب . العجلة . المراهق . العازل المطاطي للزوج



فيما يتعلق بالوسائل الثلاثة الأولى لا بد من استشارة الطبيب .
يمكن الحصول على كافة الإرشادات الخاصة بالاستخدام
السليم لجميع الوسائل بمراكز تنظيم الأسرة والمستشفيات
والصيدليات والعيادات الخاصة .



أسرة صغيرة = حياة أفضل



معتمات مركزا بعلام والتعلیم والارتصال
الهیئة العامة للاستعلامات

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الأول

العدد الثاني

يناير ١٩٨١

ربيع أول ١٤٠١

٢

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس إدارة

صلاح عبد الصبور

مستشار التحرير

د. زكي نجيب محمود

د. سهير القلماوي

د. شوقي ضيف

د. عبد الحميد يونس

د. عبد القادر القط

د. مجدي وهبة

د. مصطفى سوييف

نجيب محفوظ

يحيى حقي

رئيس التحرير

د. عز الدين اسماعيل

نائب رئيس التحرير

د. صلاح فضل

د. جابر عصفور

مكتبة التحرير:

إعتدال عثمان

مكتبة النقر والتفويض:

محمد ابودومه

الإشراف الفني:

معيد المسيري



• الاشتراكات من الخارج •

من سن (أربعة أعداد) ١٥ دولار، لا تزيد ر ٢٤ دولار للحيات. عملة الجب
منازل البريد (البلاد العربية - ما يتخلل ٥ دولار)
(أمريكا وأوروبا ١٥ دولار)

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي •

عنة مصر - مجلة نقدية جامعة لشباب خارج كبرى مصر - وائل -
القاهرة - ج ٢ ط ٢ بطن ٤٤٤ ٥٧٧٦٤٤

• الإعلانات •

يحق طلبها مع إدارة مجلة أو نشرها في المصنف

• الأسطر ل البلاد العربية •

البحر ٧٥٠ ل. - الخليج العربي ١٥ ل. - ليبيا - مصر ١ ل. -
مصر ١ ل. - سوريا ١٤ ل. - لبنان ١٠ ل. - الأردن ١٠ ل. -
البحرين ١٥ ل. - الكويت ١ ل. - تونس ١ ل. - المغرب ١٥ ل. -
البحر ١٥ ل. - اليمن ١٢ ل. - ليبيا ١ ل. - مصر ١ ل.

• الاشتراكات •

• الاشتراكات من الداخل •

من سن (أربعة أعداد) ٢٠٠ ل. - وصندوق البريد ١٠٠ ل. -
ترسل الاشتراكات بريدًا حكوميًا

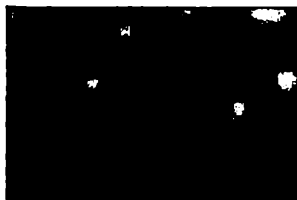
مناهج النقد الأدبي المعاصر

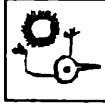
الجزء الأول

صفحة

٥	رئيس التحرير	٥
٦	التحرير	٦
	مداخل:	
	مناصب نقد الأدبي	
١٥	د. محمد أمين	١٥
	الانجاء النفسي:	
٢٦	د. فخر أحمد فرح	٢٦
٣٦	د. صبري حنونة	٣٦
	لغة الإصلاح	
٥٦	د. محمد أحمد حسن	٥٦
	الانجاء الاجتماعي:	
٦٥	د. صبري حنونة	٦٥
٧٨	د. محمد أمين	٧٨
٨٤	د. محمد أمين	٨٤
١٠١	د. محمد أمين	١٠١
	الأسلوبية:	
١١٥	د. محمد أمين	١١٥
١٢٢	د. محمد أمين	١٢٢
١٣٦	د. محمد أمين	١٣٦
	مع اللغة	
١٤٥	د. محمد أمين	١٤٥
	النقدية:	
١٦٠	د. محمد أمين	١٦٠
١٦٨	د. محمد أمين	١٦٨
١٨١	د. محمد أمين	١٨١
١٨٨	د. محمد أمين	١٨٨
	نقدية النقد:	
٢٠١	د. محمد أمين	٢٠١
	الترجمة النقدية:	
٢٢٤	د. محمد أمين	٢٢٤
	النقدية النقدية:	
٢٣١	د. محمد أمين	٢٣١
٢٣٨	د. محمد أمين	٢٣٨
٢٤٦	د. محمد أمين	٢٤٦
٢٥١	د. محمد أمين	٢٥١
	مناهج النقدية:	
٢٥٩	د. محمد أمين	٢٥٩
٢٦١	د. محمد أمين	٢٦١
٢٧٠	د. محمد أمين	٢٧٠
	النقدية النقدية:	
٢٧٧	د. محمد أمين	٢٧٧
٢٨٠	د. محمد أمين	٢٨٠
	رسائل النقدية:	
٢٨٥	د. محمد أمين	٢٨٥
٢٩١	د. محمد أمين	٢٩١
٢٩٧	د. محمد أمين	٢٩٧
	النقدية النقدية:	
٣٠٠	د. محمد أمين	٣٠٠

محتويات العدد





دار الفتى العربى

بىروت . لبنان

أول دار عربية متخصصة فى نشر وتوزيع كتب الأطفال

١ - سلسلة الكتب العلمية المبسطة للناشئين :

يقع : ما من ٩ - تأليف : د. معين حمزة ، د. ثابت سادة ، رسم : اللاد
الصحراء والحيطة - تأليف : د. ثابت سادة ، د. معين حمزة ، رسم : اللاد
حكاية الأعداد - تأليف : د. محمد كعدنى ، رسم : اللاد
أشبهت طلبة - تأليف : د. حبيب شبيب ، رسم : غير نية
صورة الأرض - تأليف : أ. أحمد علامه ، رسم : هاد
- سر عهد فرسة ١٩٧٠ ل

٥ - سلسلة الألف الجديد :

- حارسه النبع - تأليف : زين العابدين الحبيب ، رسم : سى سوزى
- الفلح الأحمر - تأليف : د. محبوب عمر ، رسم : تيل أبو حنة
- السمكة الصغيرة المودعة - تأليف : الكتائب الإبراهيم
- القيد الصغير - تأليف : غسان كمال ، رسم : اللاد
- سر عهد فرسة ١٩٧٠ ل

٢ - سلسلة المتقبل للأطفال :

- القبرة - لدم حسان
- القيل بعد صلا - بيت القرفة البيضاء
- بضع هزان - رويد القرن والصفير
- القصص السبع - القيل فى الصحراء
- الحيلة البيضاء - روى
- حمزة الصانع - فرش الحبل
- عرفة القار - الطفل والفز
- السحابة الحكيمة - لظ الكلان
- سر عهد فرسة ١٩٧٠ ل

٦ - سلسلة حكايات عن الوطن :

- كتب الحكاية - زين العابدين الحبيب
- لرسون - غير نية ، حلى التون
- عابده - عيسى وسهيلة
- لدم الحكة - طرفة عيرة الاسم
- سر عهد فرسة ١٩٧٠ ل

٧ - سلسلة من حكايات النحرب :

- الشبك الماهر (القطين) - النير والأربعون عالا (المغرب)
- سدى المجرى (الخراف) - حل الحطاب (تونس)
- أبو كحل (مصر) - القين الشريرة (أيرلند)
- قاة القمين (الغزوى) - قاة القمن (كولومبيا)
- قلاق الماكر (لوسيا) - قلاق السحرى (الغزوى الوسطى)
- سر الامير (امسيتا) - الاكاز (المند)
- الجود القديمان (إيطاليا) - الاشكال الماهر (الميكسيكولانكا)
- الحطاب الصغير (الربان) - الاسنة القلاق (الهند)
- سر عهد فرسة ١٩٧٠ ل

٣ - سلسلة قوس قزح :

- أنجل مكان - القارة وهزوى
- لمان الحصى - الأولاد يهكمون
- قارب الأكران - حكاية لسمار
- قوس كصفر - بيت
- سر عهد فرسة ١٩٧٠ ل

٤ - سلسلة لجرم صديق :

- ملحة لظ - قلم : زكريا لمر ، رسم : هاد
- قالا من قوى - قلم : خير الفتكن ، رسم : سلام فاروقى
- الأمير الصغير - قلم : نوب منصور ، رسم : كمال لاد
- سر عهد فرسة ١٩٧٠ ل

٨ - ملصقات للأطفال :

الملصقات الفنية
لرسبت لبة القديمان وهصور القديمان وكلاله لزين حيرت
الأطفال لنبات تبة الدول قشكى لى الطفل
قهر
صدر ميا ١٢ ملصقا - رسيا : حلى زوى الله ، صيرة
قهي : حجازى ، حلى قهرى ، مرم عربى
- سر عهد فرسة ١٩٧٠ ل

● قريبا : مكتبة المستخلصات • مكتبة الترامش

أما قبل

فصول

■ فإنه بعد صدور العدد الأول من هذه المجلة ، وما لقيه من استقبال كريم لدى القراء والمُعنيين بأمر الثقافة على مستوى الوطن العربي ، عبر عنه بعضهم كتابة في الصحف والمجلات ، أو في رسائل خاصة مجتمعا لإرسالها إلى إدارة المجلة - لا يسعنا إلا أن نتجه بالشكر إلى كل الكليات الحسنة التي عرفت أصحابها عن تقديرهم للجهد الذي بذلناه في إخراج ذلك العدد . وقد أُلقي علينا كثيرون ، ومعالج كثيرون الشك في أن المجلة يمكن أن تستمر في نفس المستوى من الإقبال في المادة والإخراج . ولست أقل إشفاقا على أنفسنا ، فتح لا نملك أكثر من جهد متواضع ، ولكننا مطمئنون إلى أن جهود الآخرين من ذوي التواضع المحض ستسد دائما من أقرتنا ، وستمنحنا طاقة دفع أكبر مما نعهد في أنفسنا :

وموضع تقدير ، وإنما اخترنا هذه المناهج للمدد الراهن لأنها أكثر المناهج شعا وانتشارا ، ولأن القارئ - من ثم - ربما كان أكثر تروضا لها .

تري هل تقوم هذه الضرورة علوا كليا إلى الأساطلة للأطال الذين كان من نصيبهم أن يكتبوا في غير هذه المناهج ؟ هذا ما نرجو .

يبقى بعد ذلك أن نعود لنؤكد أن المجلة تفتح ذراعيها لكل مشاركة علمية جادة ، ترد إليها من أي مكان ومن أي كاتب في مصر وفي الوطن العربي بأسره ، وكل ما هنالك أنها لا تخضع في منج تحريرها للأسلوب العشوائي ، بل لتتزم بتخطيط منهجي دقيق لكل عدد . ويغطي هذا إلى يوم الاتفاق على الموضوع قبل الكتابة بين الكاتب وتحرير المجلة . وقد لا يرضى هذا المطلب بعض الناس ، ولكننا نرجو من كل الكاتب أن يشاركنا التزاما .

وإذا كان القراء الكرام قد رضوا كل الرضا عن إخراج العدد الأول ، وتقديرنا منهم لا يستطاع ، فإننا نصارحهم بأننا لم نكن على هذا القدر من الرضى . ومن أجل هذا فقد حرصنا في هذا العدد على أن يكون إخراجها أكثر اتقانا ، مستفيدين في هذا من ثغيبات أكثر تقدما . ولما كان العدد الأول قد كلفنا خمسة أضعاف الجهد الذي يبع به ، فإننا نرجو من القارئ الكريم أن يقدر موقتنا إذا نحن ألقينا عليه بقدر يسير من أعباء هذه التكلفة المادية فرصتا نحن البع .

وأما بعد فقد أعلنا في الاخبار كثيرا من المقترحات التي أسفرت عنها ندوة مناقشة العدد الأول التي عقدت بمقر المجلة ، وكثيرا من المقترحات التي كتب إلينا بها بصورة أعزاء في الوطن العربي ، وأملنا أن نكون عند حسن ظنهم .

وآخرون أشفقوا من أن المجلة - بمجملها الضخم - لن تتوافر لها المادة العلمية الرصينة على نحو ما حدث في العدد الأول . ويرجع هذا الإشفاق - الذي نقدره كذلك - إلى تصور نجد أنفسنا مضطرين إلى ألا نقرهم عليه ، وهو أن العقول قد أجلبت ، وأن الأعمال الرصينة قد تقلعت ، فالواقع أن الطاقات الكامنة لا حدود لها ، وأن القدرات الواعية تنمو وتتزايد على نحو متصل ، وأن الراغبين في العطاء أكثر مما تنصرو . وتجربتنا العملية في هذا العدد شاهد صدق على ما نقول .

■ لقد كان في خطتنا التي أعلنها أن يكون موضوع العدد الثاني هو «مناهج النقد الأدبي» . ونحن نجيمت بين ألبينا مادة هذا العدد وفقا للضرورة التي رسمناها له تبين لنا أن هذه المادة تكن لإخراج مجلد في أكثر من أربعمائة صفحة من هذا القطع الكبير . وهذا دليل واضح على أن هناك كثيرا من الطاقات قد وجدت الجبال الملائم لانتظامها فيادوت ، حتى فالت مبادرتها كل ما كان في الحسبان .

وأمام هذا الموقف الجديد ، وإشفاقا منا نحن - هذه المرة - على القارئ الذي يريد أن يجد الوقت لاستيعاب كل كلمة ، لم نجد مانصا من أن نوزع هذه المادة الغزيرة على عديدين بدلا من عدد واحد . لهذا فقد اخترنا من المناهج النقدية لهذا العدد أربعة مناهج ، هي : المنهج النفسي ، والمنهج الاجتماعي ، والمنهج الأسلوبي ، والمنهج البنوي ، وأرجأنا المناهج الأخرى إلى العدد القادم . على أن هذا الاختيار وهذا الإرجاء لم يكونا حذوين ، وأيضا فإنها لا يجيان مطلقا أفضلية مناهج على غيرها ، أو مادة على مادة ، فكل المناهج سواء من منظور المهمة التي نذبت المجلة نفسها لتحملها ، وكل الذين شاركوا بالكتابة أهل فضل

رئيس التحرير

كان على البجلة ، بعد أن طرحت مشكلات النزات ، أن تطرح مشكلات أخرى ، لعلها الوجه الآخر من المشكلات التي يثيرها تعاملنا مع النزات . وربطت هذه المشكلات بعملية الاختيار الصعبة التي يواجهها الناقد وهو يختار مدخله الخاص إلى العمل الأدبي - موضوع دراسته . ولهذا ما نخل خصوصية للدخل مشكلة لأن وضع هذه الخصوصية داخل إطار عام ، يظه منج أو اتجاه ، يثير مشاكل أخرى ، تزداد تعابها وتوترا ، خصوصا عندما نضع القارئ في الاعتبار ، ونحترم حقه في التعرف على المهاد الذي يتحرك عليه الناقد ، والتعرف على الاتجاهات والمناهج التي تدير له فهم الخيوط المعقدة لشبكة النقد المعاصر .



وبدأ هذا العدد بمقال المختص من الدكتور عز الدين اسماعيل حول «مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية» . وهو محاولة لمتابعة حركة الفكر النقدي بعامة في تردها بين المنهج الذاتي الاستدلالي والمنهج الموضوعي الاستقرائي ، وتسجيل لوجهات النظر المختلفة في موضوع القيمة الأدبية ومعاييرها الحقيقية والجمالية ، وما طرأ على وظيفة النقد في العصر الحديث من تحول تأثير استغاضة للمناهج العلمية والمذاهب الإيديولوجية من إصدار الأحكام إلى التحليل والوصف . ومن ثم يتعرض المقال لمحاولة تأسيس ما يسمى بعلم الأدب ومدى إمكانية تحقيقه ، وما يثار في وجهه من صعوبات منهجية وإيديولوجية ، منبثقا إلى ما انتهت إليه «سوسيولوجية لوسيان جولدمان» التي تحاول إقامة توازن بين الذاتي والموضوعي ، مفسحة بذلك المجال لاجتماع أسلوبي تناول اللذين ظلا يتبادلان المكان في تاريخ الفكر النقدي .

أما المحور الأول للعدد فيدور حول الاتجاه النفسي في دراسة الأدب . ويدور حول هذا المحور نوع من الحوار بين اتجاهين هما : اتجاه التحليل النفسي الذي يطرحه الدكتور فرج أحمد فرج ، واتجاه علم النفس التجريبي الذي يطرحه تلامذة الدكتور مصطفى صوفى ، من خلال نموذج محدد لدراسة الإبداع الفني ، يطرحه الدكتور مصطفى حنورة ، ومحاولة لتحديد «قيمة الإصلاح» عند الأدباء .

أما دراسة الدكتور فرج أحمد فرج تقوم على تحليل نفسى قصه «ليل والذئب» من مجموعة «ليل الغراء» للكاتب السورية هادة السادة :

وتطلق الدراسة من فرضية أساسية مؤداها أنه يمكن للتحليل النفسي - بوصفه نظرية في الإنسان - أن يكشف - في أى عمل إبداعى - عن معان ودلالات ضمنية ، تقع في المستويات التحتية للعمل ، فتمثل تعبيرا عن جوانب إنسانية أصمت ، لا يمكن بلوغها بغير هذا المنهج . وإذا كان العمل الأدبي يتحول - على أساس من هذه الفرضية - إلى «دال» يقع «مدلوله» في نطاق نظام أشمل هو نظام الليبدو ، فإن تفسير العمل يعنى فهم مستوياته السطحية في ضوء المستويات الأصمت التي تردنا إلى اللاشعور . وعندئذ تصبح قصة «ليل والذئب» قناعا لما يسميه الكاتب «جدل الحروف والوحدة والاختراب» ، بل تغدو القصة

أنشبه بالحلم - وإن تميزت عنه - وتعمق التحليل المستويات ليكشف عن العلاقات الوظيفية بين صور رامة تقودنا إلى معنى القصة . ويرتبط المعنى بخروج الإنسان مطروداً من الجنة ثم سعيه إلى العودة من جديد . وإذا كانت القصة تبدأ بالخوف فإنها لا تكف عن الاستمرار في مواجهته ، على نحو يحمل الخاتمة منطلوبة على أمل موجب ورجية واضحة ، في إعادة جسور التواصل مع الآخر . وتصبح القصة - في النهاية - شأنها شأن كل أعمال الفن ، ضرباً من ضروب العلاقة المتميزة بين الذات والموضوع ، الأنا والآخر ، على نحو تسمى معه الذات إلى التكيف مع موضوعها . مثلاً تسمى الأنا إلى الاتصال بالآخر والتواصل معه . ويمثل هذا التوجيه ينفذ الفن شكلاً واقعياً من أشكال الحلم ، يسعى كلاهما إلى التواصل وإنهاء الحوة الفاصلة بين الأنا والآخر . وبين الذات والموضوع .

ولكن هذه الغاية للفن يمكن أن تكشف من منظور آخر ، وعلى أساس من منهج متغير . ومن هنا يؤكد الدكتور مصري حنونة ما سبق أن أكدته أساتذته الدكتور مصطفى صوف ، فيرى أن الفن سعى إلى التكامل ، ينطوي على محاولة لرأب الصدع بين الأنا والآخر . وكما حاول التحليل النفسي الوصول إلى مستويات أعمق ، عن طريق استبطان قصة « ليلي واللب » فإن علم النفس التجريبي يتوجه صوب هذه المستويات ، في قصيدة « شت زهران » للشاعر المصري صلاح عبد الصبور ، على أنس تجريبية واضحة . وبعد أن يقدم الدكتور حنونة مجموعة الأسس النظرية التي تبرز منهجه وتشرح أدواته ومقولاته ، يحدد الإبداع باعتباره نشاطاً ينطوي على الأصالة والطلاقة والمرونة واستئناف للثكلات ، وباعتباره عملية ممتدة تمر بمراحل الاستعداد والاختيار والإشراق والتنفيد ، وباعتباره وظيفة تفتقر بمحاولة للبداع الفكاك من أسر النموض الذي يحوطه ويكبل خطأه فيفصل بينه وبين الآخرين .

ولا يمكن الدكتور حنونة بما أنجزه المنهج الذي يبنه في مستويات « العلاقة الإبداعية لدى المبدع » . بل يمضي خطوة أبعد . ويحاول اختيار المنهج على الإنتاج الأدبي نفسه ، مؤكداً أن النتائج الإبداعية إن لم يكن أصدق المحكات في الكشف عن كفاءة المبدع فهو - على الأكل - يمثل خطوة على الطريق الصحيح في الكشف عن الخصائص الإبداعية في العمل . وهكذا ، يصبح الأساس النفسي للفعال « بطلانة » قصيدة « شت زهران » .. بطلانة تترك بصائنها على العمل ، وتتجلى في أبعاد معرفية ووجدانية وجالية واجتماعية ، تشير إلى القدرات العقلية والعمليات الذهنية ، كما تشير إلى سمات شخصية ، مثلاً تشير إلى قدرات تشكيلية وقيم جالية متميزة ، ولا تنفصل - في ذلك كله - عن مشاكل اجتماعية وجوانب اقتصادية . ويقدر ما نحصى الدراسة في الكشف عن كل هذه الأبعاد في حركة صلاح عبد الصبور في الانتقال بين عناصر قصيدته فإنها تحصى الصور الشعرية وتدرسها . وتصف الأبعاد الاجتماعية والقيم التي يبنهاها الشاعر ، وتكشف عن الدوافع الشخصية التي تحكم حركة القصيدة ، وتتابع النمو الداخلي لها ، لتصف الدراسة على صراع المبدع مع ما ينشأ في طريقه من عقبات .

وقال د. هاشم الدككري في الدين أحمد حسين عن « قيمة الإصلاح لدى المبدعين ومناظرة إليها في سير بعض الأدباء » تراوحت تطبيق نفس المنهج على جانب آخر . وتؤكد الدراسة أن توجه المبدعين إلى الأشكال المبتدعة التي توازي رغبتهم في إعادة النظام إن هو إلا تعب عن صورة التكامل التي يسمي إليها المبدع . ومن هنا نفدو العملية الإبداعية نظاماً آخر ، يستند إلى أصم مكونات الشخصية ، وهو القيم . ولكن التركيز يتم على « قيمة الإصلاح » ، باعتبارها القيمة التي تضرر الشعور الدائم بالاختلال ، على مستوى العلاقة بين الأنا المبدعة والنحن . إن هذه القيمة تضرر رفض المبدع تحقيق التكامل مع الآخرين بالشكل المحدد سلفاً ، أو

الحل الذي يفرض عليه ، أو الذي يمثل فيه إلى غيره امتثالا بلغي حرته ، مثلاً تفسر سعيه إلى طرح صيغ جديدة تفرض أهدافه على الآخرين ، فتحقق التوازن من وجهة نظر «الأنا المبدعة» لا «الأنا المدعة» . ولذلك تشمل عناصر قيمة الإصلاح في إحساس الأديب تلك الرغبة الجامعة التي تضطرم داخله ، والتي تدفعه إلى تخليص البشرية ، والاحساس بحاجة العالم إلى النظام ، مثلاً تدفعه إلى خلق معنى لكل ما حوله ، وهذا يعني توتراً في إطار علاقته مع النحن ، والتزاماً دائماً بتجاوز الوضع الآتي لهذا الإطار . على أن هذه النتائج لا تتحقق عن طريق التأمل ، أو الاستبطان ، بل بالتجريب ، والتحقق الإمبريقي . وهذا يعني تصميم مقياس لقيمة الإصلاح نفسها ، وعندئذ ندخل إلى عالم إحصال ينطوي على «عينات» و«بطاريات» اختبار ، و«جداول» و«أرقام» ، نصل من خلالها إلى تأكيد قيمة الإصلاح باعتبارها قريبة دافع قوى لدى المبدع ، أغنى دافعا بحثه إلى خلق نظام مغاير ، نظام يمتزج فيه الاستقلال بالصدق ، والحلم بالممكن ، وتتغلب فيه الحرية على الضرورة .

ومن المؤكد أن الدراسات الثلاث السابقة لا تمثل كل مناهج الانجاء النفسي في دراسة الأدب ، ولكنها كافية من حيث توضيحها لبعض الأبعاد ، ومن حيث إيجازها بأبعاد أخرى . وأهم من ذلك أنها تلحج إلى أهمية البعد الاجتماعي في العلاقة بين «الأنا» و«النحن» في العملية الإبداعية . وقد لا تركز هذه الدراسات على الجانب الاجتماعي بالقدر الذي يتطلبه بعضنا ، ولكن هذا التركيز ليس مجاهلاً ، بل مجال انجاء آخر هو الانجاء الاجتماعي .

إذا كان الانجاء النفسي ، يركز بالضرورة ، على العمل الأدبي من حيث صلته بمبدع فرد ، يقوم الانجاء - بمناهجه المتعددة - بدراسة خصائصه الإبداعية ، والعمليات النفسية التي تتحكم فيه لحظة الإبداع ، والتي تتكشف في العمل للمبدع ذاته ، فإن الانجاء الاجتماعي ينحو منحنى مغايراً في التركيز ، بمعنى أنه يتم بالعمل من حيث صلته بوضع اجتماعي ، أو مجموعة اجتماعية ، أو طبقة . ويقوم الانجاء - بمناهجه المتعددة - بالكشف عن الصلة التي تربط بين العمل ووضي خارجه بالضرورة ، مثلاً يقوم بدراسة العمليات الاجتماعية التي تتحكم في لحظة الإبداع ذاتها ، والتي تتكشف في العمل الأدبي ذاته ، بل يتجاوز ذلك للدراسة المسويات الاجتماعية لعمليات الإنتاج والنشر والظن والطرق . والصلة بين الانجاءين - على هذا النحو - صلة وثيقة ، فكلامها ينطلق من داخل العمل إلى خارجه ، وكلامها يعود إلى العمل محملاً برؤى تكشف عن طبيعة العمل ذاته . لكن الخلاف بينها يظل خلافاً في درجة التركيز على الفرد المبدع أو المجتمع المثل والمثل في آن واحد . ومن الطبيعي أن يكون كلا الانجاءين أقدم الانجاءات القديمة ، لأن كليهما يجب عن سؤال أساسي متصل بالذات الكامنة وراء العمل الأدبي ، وما ينجم به من خصائص تربط بذات خالقه ، وموجهة إلى ذات خلقة متأخرة .

من هذه الزاوية يفتح الدكتور عصري حافظ دراسته عن العلاقة بين «الأدب والمجتمع» وهي «مدخل إلى علم الاجتماع الأدبي» بالحديث عن البعد التاريخي لهذه العلاقة ، فيردنا إلى أفلاطون وأرسطو ، بل إلى ما قبل ذلك ، حين يؤكد أن العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة قديمة قدم وهي الإنسان بأنه يبدع فناً . وينقلنا «المسجل» الذي يقدمه الدكتور عصري حافظ إلى المستويات التاريخية لبحث هذه العلاقة ، فن «فيكو» Vico بفكرته عن الأساق بين أشكال التعبير الأدبي وطبيعة الواقع الاجتماعي إلى مدام دي شتال Mme de Staël بكتابتها عن «تناغم الأدب مع المؤسسات الاجتماعية» إلى هيوليت تين بثلاثية البيئة والجنس واللحظة التاريخية ، ومن كارل ماركس بمفهومه عن العلاقة الجدلية بين البنى الاجتماعية والاقتصادية التحتية والبنى الفكرية والإبداعية الفوقية ، إلى لوكاش Leach وتطويعه لملم الجمال الماركسي ، وتأسيسه لمفهوم النمط الإنساني الذي يتجسد فيه كل ما هو جوهري في لحظة تاريخية ، ومن لوكاش باجتهاداته في نظرية الانعكاس إلى مفهوم «التوليف» الذي يتوسط ما بين نيتين ، وينضج معتمداً على العناصر المضادة ، على نحو ما ينبغي فيها يُعرف بمدرسة فرانكفورت ، ومن مدرسة فرانكفورت إلى الإجازات للمعاصرة عند جولدمان وبيير ماسري في فرنسا ، وروغوند وليامز وبيير إيميلون في إنجلترا ، وفرويدك جيمسون في الولايات المتحدة . وتلك رحلة طويلة ، تبدأ من البسط إلى المركب ، وتتجاوز الحدوس الأولية ، والأفكار الآلية ، لتصل إلى مفاهيم معقدة ، تفيد من النبوية ، وتتجاوزها في تأصيل نموذج معقد للعلاقة بين الأدب والمجتمع ، حتى نصل إلى المفهوم الأخير الذي يتصور الأدب باعتباره «مؤسسة اجتماعية» تجسد مجموعة من القيم المحددة ، تنطوي - بدورها - على درجة من العاسك واليقين الكيفي . وعند هذا الحد يتكشف «علم اجتماع الأدب» من منظور جديد ، وتضئ أمام النقد الأدبي أفاق أوسع ، وتصحح كثير من المفاهيم المخاطلة عن الطبيعة الاجتماعية للأدب ، وتؤكد الطبيعة الأدبية لعمل الناقد ، فتفتح السبيل إلى مراجعة المفاهيم التقليدية للانعكاس ، ذلك الصطلح الذي شوهه بعض أنصاره تشويهاً لا يقل عن تشويه خصومه .

ولا شك أن «اجتماعية الأدب» - على هذا النحو - تثير إشكالية الانعكاس ، فيأخذ السؤال المهم عن الرمز المجدد لهذه الإشكالية ، ويبدو مصطلح «الرأفة» مصطلحاً مرادفاً ، يكشف ولا يكشف عن «اجتماعية الأدب» . وذلك هو المركز الأساسي الذي تدور حوله دراسة جي بوريلى ، أساتذ الأدب بجامعة تانسي ، في فرنسا ، التي تكرم بكتابها خصيصاً لهذا العدد من «فضول» . ويبدأ بوريلى بحثه بالإشارة إلى مجموعة من الاستعارات تؤكد العلاقة العنقودية بين الأدب والمجتمع . مثل «نخيل» و«صورة» و«انعكاس» و«مرآة» ، لكنه يتوقف عند الرأفة من حيث هي استعارة متعددة الأبعاد لأوجه العلاقة بين الطرفين . وما دما قد دخلنا في الأبعاد المتعددة للعلاقة فقد دخلنا في «رؤية العالم» والمفرد بينا وبين «الأبديولوجيا» وتتجاوز بتقيد الأبعاد المتعددة المفاهيم الساذجة للانعكاس إلى الأوجه المتصارعة لعالم العمل الأدبي . وتتوقف الدراسة وثقة متأنية عند «جان جيونو» الكاتب الفرنسي لتكشف عن الأبعاد المتعددة بين إنتاجه والواقع الاجتماعي الذي عاش فيه ، بحيث لا تشمل فاعلية أبديولوجية أفعالها في خصوصية فكرة مشروع المجتمع الذي تدعو إليه الأفعال بقدر ما تشمل في النقد الذي توجهه إلى نظام الرأسمالية الصناعية ، وبحيث تتكشف الأوجه المتعددة لهذه الأفعال ، فنقودنا - مرة أخرى - إلى إشكالية الانعكاس ، من حيث حيزه - كمفهوم - عن اختراق أفعال بعينها ، ومن حيث نجاحه في الحالات المباشرة في التصوير . وهكذا يطرح السؤال :

وماذا عن الشعر ، والموسيقى ؟

وكيف يمكن أن نحدد الإطار الاجتماعي للأشكال الجمالية التي تتمتع بحرية نسبية ؟

وهل هنالك صلة من نوع ما بين الأشكال الجمالية في «جوهرها» وفي «طورها» ؟

لقد أكد بعض ممثل هذا الاتجاه ، في أشكاله المعاصرة ، عدم وجود علاقة تماثل بسيطة بين تغير الأبيولوجية وتغير الأدب ، مثلاً أكد أن الشكل الأدبي بنية مركبة ، دوماً ، من عناصر ثلاثة على الأقل : بمعنى أنه بشكل جزئياً بواسطة التاريخ الأدبي (المسلق نسبياً) للأشكال ، ويتطور من أبنية أبديولوجية معينة تنمو ، ويحدث وضعا معينا من العلاقات بين المبدع والمتلقي . وقد تسامل عن الاستقلال النسبي ، أو تسامل عن مستويات العلاقة بين هذه العناصر ، مثلاً تسامل عن الخرج التصوري الذي يستندى به الناقد الاجتماعي في دراستها . وكلها أسئلة مطروحة ، يسمي النقد الاجتماعي إلى الإجابة عنها من خلال ما يسمى بالتوجه صوب «علم النص الأدبي» . على أن هذا التوجه لا يعني إلغاء ما سبق أن أنجز ، بل يعني تطويره ، وكما يقول بوريلى - بحق - في ختام دراسته فإننا نحتاج إلى دراسات متعددة وموضوعية ، توصلنا إلى أقصى درجة من الفعالية في تعاملنا مع مختلف النصوص ، ولا ضمير في الاختيار والتجريب ، فإلهم أن تذكر أن أقصر الطرق للوقوف في الخطأ هو الاعتقاد بأننا (دائماً) على صواب .

إن الاختبار والتجريب يعني التوجه إلى الموضوعية ، والسعي وراء التطوير والتعميق سعي إلى اكتمال المفهوم ، وبالتالي اكتمال المنهج . ومن هذه الزاوية تبدو حيوية بعض إنجازات النقد الاجتماعي للأدب ، بل تبدو أهمية «البنوية التوليدية» . لقد أفاد النقد الاجتماعي - من خلالها - من كل للنجزات المتاحة ، وحاول تطوير مفاهيم للاقترب من أعماق مستويات العمل الأدبي ، وتأمل خصائصه النوعية ، باعتباره بنية أدبية لها دلالاتها الوظيفية ، وعلاقاتها التكوينية ، التي يمكن فهمها فيها موضوعياً .

والحديث عن «البنوية التوليدية» Genetic Structuralism يعني الحديث عن لوسيان جوللمان Lucien Goldmann (١٩١٣ - ١٩٧٠) (وهو ناقد روماني الأصل ، فرنسي الجنسية ، احتل كثيراً من المراكز العلمية في فرنسا منها - كلية الدراسات العليا ، ومركز البحث الاجتماعي) وعن نظيره للأصول التي تقفها من جورج لوكاش ، وتعميقه لدراسة أبعاد العلاقة بين الأدب والمجتمع . والمداخل إلى فهم «البنوية التوليدية» - كما يرى الدكتور جابر عصفور بقرائنه في «لوسيان جوللمان» - هو مفهوم «رؤية العالم» ، باعتبارها بنية تتوسط ما بين الأساس الاجتماعي الطبقى الذي تنصهر عنه ، وبين الأساق الأدبية والفنية والفكرية ، فهي «كلية متجانسة» تكن وراء الحلق الثقافي وعكسه ، مثلاً تتجلى فيه ، وتتكشف بواسطته . والحديث عن العلاقة بين «رؤية العالم» وه عوالم الأعمال الأدبية ، يعني حديثاً عن عمليات بنائية ، تتولد فيها أبنية أدبية (هي الأعمال الأدبية) من أبنية فكرية ، هي رؤية - أوردوى - العالم ، عند مجموعة اجتماعية أو طبقة . ومن هذه الزاوية تصبح «البنوية التوليدية» منهجاً في دراسة الأدب ، ومفهوماً عنه . أما منهجيتها فتشتمل في صلباتها الإجرائية التي تراوح بين تفسير العمل - أي فهم العلاقات بين

العناصر المكونة لبنية - وشرح العمل - أى فهم بنيتها باعتبارها وظيفة لبنية تشمل ، تقع خارج العمل وتدخل فيه في نفس الوقت . وإذا كان التفسير فيها للعناصر الأدبية الخالصة في العمل الأدبي فإن الشرح فهم لوظيفة هذه العناصر الاجتماعية . وإذا كانت العمليات الإجرائية في المنهج - على هذا النحو - عمليات داخلية وخارجية معاً ، فإنها عمليات تنطوي على مفهوم للعمل الأدبي من حيث هو بنية دالة ، لا تتحدد ، أو تقوم ، أو تحلل ، إلا على أساس من وظيفة تزدى . وهكذا يبدو العمل الأدبي «جالية دالة» لا يتحدد طابعها الجمالي إلا بما تنطوي عليه عناصرها الأدبية المكونة من تلاحم دال ، يقودنا إلى دالة لا تنفصل عن تولد العمل ، فتحدد قيمته مثلاً تحدد منهج دراسته . ولا شك أن اكتشاف فهم هذا المنهج لا يتم إلا بتقديم مثال لما قام به من تطبيق . وأهم من ذلك بإدخال المنهج نفسه في حوار مع المناهج المخالفة له ، حتى تتكامل الفسائات الإيجابية والسلبية للمنهج . ولا شك أن تقديم ترجمة لواحد من أبحاث جولدمان نفسها يتيح للقارئ الدخول في منطقة حوار هذا المنهج مع نفسه ، وحواره مع نقاضه ، بل يتيح للقارئ تكوين قراءاته الخاصة عن النبوية التوليدية ، وعن الاتجاه الاجتماعي كله . ولذلك ينتمى الاتجاه الاجتماعي بترجمة لما كتب جولدمان عن «علم اجتماع الأدب» ، الوضع ومشكلات المنهج ، وهى دراسة نشرت عام ١٩٦٧ في المجلة العالمية للعلوم الاجتماعية ، وتصدر عن اليونسكو بأكثر من لغة حية .

ولكن ماذا عن أسلوب العمل الأدبي ؟

إن الاتجاه الاجتماعي - شأنه شأن الاتجاه النفسى - قد يقع في التركيز على محتوى الأعمال ، وقد لا يتعمق دراسة العلاقات اللغوية المكونة للعمل الأدبي .

ولقد ازدهرت «الأسلوبية» أساساً بدعوى تخليص النقد الأدبي من فرضي الانطباعات ، ومن التعامل مع الأعمال الأدبية باعتبارها وثائق لشئ يقع خارجها . ويقدّر ما خلّفت الأسلوبية من علم اللغة انصباطاً وفقه وصرامة ، حاولت تفحص العلاقات اللغوية للعمل الأدبي ، مثلاً حاولت أن تطرح بديلاً للنقد الأدبي بمنهجه التقليدي ؟ فهل نجحت في ذلك ؟ هذا ما يحاول المهر الخالص بالأسلوبية الإجابة عنه .

وبينما هذا المهر بدراسة الدكتور عبده الراجحي عن «علم اللغة والنقد الأدبي» وتناقش الدراسة القضية من زاوية العلاقة بين علم اللغة والنقد الأدبي . وكما يقول صاحب الدراسة فإن هذه العلاقة مرت بتحويلات ، فقد كانت تقوم على نوع من الاتصال الواضح في التراث (شرح النصوص ، والتعليق عليها ، وتحديد المسعى العالي للأداء اللغوي) . ولكن هذه العلاقة عانت من انفصال آخر نشأ عن تحول علم اللغة إلى علم وصفى جامد لا يلتفت إلى طرائق الأداء اللغوي . ولكن العلاقة تتغير مع تحول المنهج عند التوليديين ، واكتشاف مفهوم الأداء والكفاءة عند ثومسكى وتطورها عند أتباعه وهما مفهومان يرتبطان بالجانب الخلاق للغة . وإذا باللغويين الذين سعوا إلى الابتعاد عن ميدان النقد الأدبي يعودون إليه ، فيعودون إلى استخدام الأدوات اللغوية في التعامل مع العمل الأدبي فيها يعرف بعلم الأسلوب .

وبنفس تبرير هذا العلم على أساس أن النقد الأدبي قرين دراسة تقيمية ترتبط بالانطباعات الذاتية ، فلا يؤسس بذلك أحكاماً موضوعية . وعلى العكس من ذلك علم الأسلوب الذى يحاول تجاوز الانطباعات ، وتأسيس نظر موضوعى إلى العمل الأدبي .

وإذا كان علم اللغة يدرس اللغة العامة فإن علم الأسلوب يدرس الجوانب الخاصة في اللغة ، والتنوعات الفردية ، باعتبارها انحرافاً عن هذا الخط ، فهو وصف للانحراف اللغوي على المستوى الأدبي ، وتقييم له ، وكشف عن «الطاقات» والتعبيرية «الكامنة» في اللغة .

وتعمق الدراسة فهم الاتجاهات علم الأسلوب ، فتتفلت من مستويات عامة تشكل ما يسمى علم الأسلوب العام ، إلى الاتجاهات الأكثر خصوصية لدراسة «الطاقات» والتعبيرية وهى التنوعات والفردية على مستويات أكثر تحديداً ، ثم تتجاوز الدراسة هذا المستوى إلى محاولة التمييز بين التوجه النفسى والتوجه الوظيفى ، والتوجه الإحصائى في التحليل الأسلوبى .

وبقدر ما تكشف الدراسة أبعاد كل هذه الجوانب فإنها تختتم بملاحظات مهمة لابد من وضعها في الاعتبار قبل الشروع في أى دراسة أسلوبية .

وتقودنا هذه الملاحظات إلى دراسة الدكتور محمود عياد عن «الأسلوبية الحديثة» . وهي دراسة تطرح على نفسها - منذ البداية - الإجابة عن الإشكال الذي يثيره «علم الأسلوب» Stylistics «فما يسميه الدكتور عياد الراجحي» - و «الأسلوبية» فبا يسميه الدكتور محمود عياد ، متابعا الدكتور عبد السلام المسدي ، صاحب كتاب «الأسلوبية الحديثة» (تونس) . ويبدأ بحث الدكتور عياد بمحاولة تعريف «الأسلوبية» . ثم يتجاوزها محالاً لتحديد ماهية العلم ذاته . ويتوقف تأملها مناهج الأسلوبية فيحصرها في ثلاثة مناهج أساسية . ينظر أولها إلى الأسلوب باعتباره انحرافا عن اللغة المعيارية . وينظر ثانيا إلى الأسلوب باعتباره نوعاً من تكرار الأنماط وتوافق الظواهر . وينظر ثالثاً إلى الأسلوب باعتباره وسيلة من وسائل استغلال الطاقة الكامنة في اللغة . ومن ثم محاولة وضع قواعد لإمكانات هذه الطاقة . ثم تتوقف الدراسة عند جواب القسمين . في «الأسلوبية» . فتمرض لمشاكل مهمة تنبع كلها من مفصلة تطبيق علم اللغة العام على النص الأدبي الخاص . فتواجه محدودية الدراسة اللغوية في مقابل شمول الدراسة النقدية . وتواجه التركيز على الجملة في الأسلوبية مقابل التركيز على كلية النص في النقد الأدبي . وتواجه أخيراً مشكلة القيمة التي لم نعمل حلاً حاسماً في الأسلوبية . ويقدر ما يؤكد هذا كله استحالة قضاء الأسلوبية على النقد الأدبي فإنه يؤكد قدرتها على أن تكون مفيدة له ، ومطورة لمستويات التحليل فيه . وإذن فن النقد بعض ما في الأسلوبية وزيادة . وفي الأسلوبية بعض ما في النقد الأدبي .

لكن وجهة النظر المحددة هذه تحتاج إلى وجهة نظر أخرى مقابلة . ذلك لأننا نحتاج إلى دفاع الأسلوبية عن نفسها . مثلاً نحتاج إلى أن نسج صونا متوافقاً معها . ومن هنا يفرض السباق بحث «الأسلوبية» : علم وتاريخ ، وهو بحث ترجمه الدكتور سليمان العطار عن الأسبانية ، وحاول التعريف بأهم أفكار كاتبه وهو ليجر ماتولي دي أجيبار . وأهمية البحث ترتبط بتاريخيته بعنايته . مثلاً تكن في المعلومات الوصفية التي يقدمها عن المناهج والأبجيات . ابتداء من شارل بل تلميذ دو سوسور . ومرور بكارول فورسولر . وليوشيتير (بنظريته عن الدائرة اللغوية) وشارل برونو وتلامذة ليوت . ويضاف إلى ذلك كله ما يلقى به البحث من عزم على إسهام المدرسة الأسبانية في الأسلوبية ، وما قام به الأسلوب الكبير داماسو فورسو وتلامذته في الكشف عن الأبعاد المتعددة والمستويات المتنوعة للأسلوب .

وإذا كانت الدراسات السابقة كلها - في الأسلوبية - تقوم على العرض الواسع . أو التاريخ المقوّم . أو الموقف الناقد .

فإن دراسة عبد السلام المسدي تقدم تطبيقاً لأصول الأسلوبية على النص الأدبي . تصافرت فيه المعرفة اللغوية والمهندس النقدي . وتحرك هذه الدراسة حول محاور ثلاثة تحية . يتصل أولها بمدى القيمة الذي يرسحه النقد الأدبي . ويتصل ثانياً بمدى التحليل اللغوي في الأسلوبية . ويتصل ثالثاً بمدى الشرح الذي يتجاوز الفهم والتفسير . ليصل ما بين بنية النص في ذاته وبنية خارجة عنها ، هي العالم النفسي ، الذي يتصل في النص . ويقع خارجه في الوقت نفسه . وهكذا يصبحنا عبد السلام المسدي في مقاربة من مقاربات القراءة الأسلوبية . «مع الثاني» ، لنتاقت المستويات المتداخلة والمتجاورة والمعقدة التي تصل ما بين القول الشعري ، وه المفرد النفسي ، عند الثاني . وهي قراءة تمثل استمرارية معمقاً لما قام به صاحبنا من درس أسلوبي (في كتابه عن «الأسلوبية والأسلوب» . وتحليل «شعر المتنبي» . و «أبام» طه حسين و «أساليب الشرط في القرآن» وغيرها من الأبجيات) حاول أن يطرح فيه بديلاً «ألبانيا» . أو «لغوي» في نقد الأدب . ومطمح المسدي - في قراءة الثاني - هو الوصول إلى قراءة تسير أغوار النص ، دون أن تتعامل معه باعتباره بنية منغلقة ، أو دالاً دون مدلول . ومن هنا لا تنحصر القراءة في النص وحده . بل تجعل منه نقطة للبدء ، لتستل بالأنخذ من خارجه . ولكنها تعود إلى النص . لتؤسس التواضج بين القول الإيشالي والإيضاه النفسي في علاقة وثيقة . فتؤكد ما تنطوي عليه الصياغة اللغوية عند الثاني من خاصيتين أساسيتين هما : الجزق . والعصرع . وإذا كان الجزق حالة ازدواج في الكيان النفسي ، فإنها حالة تتحول عبر الحسية الفنية للشاي إلى معنى يغذى أدبه بروح وجودي . يقوم على التوتر بين «الآنا» و «الحسية» على المستوى الإنساني ، كما يقوم على التوتر بين «الآنا» والبشري ، وه المطلق ، المتصل على المستوى الوجودي . أما الصراع فهو مرتبط ، في ديوان «أغاني الحياة» ، بالظروف الاجتماعية والتاريخية التي عاشها الثاني ، وهو كذلك ينطوي على ثنائية زمنية ، تتمثل في صدام وعي الشاعر مع القوى الغالبة والاستتار ، ثم تحوله إلى الصدام مع القوى المغلوبة (الشعب) في مرحلة لاحقة .

ولا شك أن ما قام به الدكتور عبد السلام المسدي من قراءة يفرقنا إلى نخدم «البنوية» . حيث التركيز على العمل الأدبي باعتباره بنية ذات مستويات متعددة وعناصر مكونة مندرجة في علاقات داخل نظام قابل للوصف

والتحليل . ولكن الفارق بين المسدي والبنوية هو انطلاقه من المستويات الداخلية لبنية الشعر عند الثاني إلى مستويات أخرى خارجية تقع على مستوى حياة الشاعر الخاصة والعامة . ولكن هذا كله يطرح السؤال المهم وما البنوية نفسها ؟ والمهر الرابع والأخير من محاور العدد ليس سوى إجابة عن هذا السؤال .

ومن الطبيعي أن تبدأ أبحاث هذا المصور الأخير بداية تاريخية نوعاً ما ، فإذا كانت البنية ترجع إلى نظرية هوسمير في علم اللغة فإنها ترجع - في جانب منها - إلى جهود الشكلين الروس الذين بدأوا مع بداية القرن واستمرت جهودهم حتى الثلاثينيات منه . ومن هنا يجالج الدكتور محمد فراح أحمد - في مقاله « الشكلية ... ماذا يعني منها ؟ » - الإنجاز النقدي المهم للشكلين الروس . ومن الطبيعي أن يؤكد صلة الحركة بالناخ الأدبي السائد منذ مطلع القرن ، والذي لم ينفصل من تأثير المودرنيزم الأوربي على الرغم من محاوله الإرد عليه . وهي آثار باقية في الساحة النقدية على الرغم من غياب يمثل الحركة رسمياً في أواسط العقد الرابع من هذا القرن . ولقد تجلّت بدايات الحركة في نشاط مدرسة الصوتيات التجريبية ، وفي «جاعة دراسة اللغة الشعرية» Opoyaz في مدينة موسكو . ومن أهم إنجازات هذه المرحلة - في الشكلية - تحليل الإيقاع الشعري بمستوياته الصوتي والتركيبي ، وما ترتب في ذلك من ربط للزمن الشعري بالزمن الدائقي للشند ، والاهتمام بعناصر الإيقاع ، والنظر إلى الدرجات الصوتية للتوليد . والجديد في ذلك هو نظر الشكلين إلى الإيقاع وتأكيدهم البيت باعتباره الوحدة الأساسية للتحليل ، أي الوحدة التي تنظم في علاقات فعلية تحد على أساس من علاقاتها بالقصيدة ، مما يدفع إلى دراسة التوليد وطرائق الإنشاد وعلاقات التوتر بين هذه المستويات ووزن البيت بحيث يصبح الإيقاع - شأنه شأن اللغة الشعرية - عتفاً منظماً يرتكز في حق اللغة البومية . ثم ينطلق البحث بعد ذلك إلى العقد الثاني والثالث من هذا القرن ليرز جهد ياكوبسون وفينوكوف ، وانسجام هذا الجهد مع التركيز على فنية الشكل الأدبي ، والإيقاع على أدبية الأدب ، حيث يصبح الأدب طريقة للتأليف بين مستويات متعددة . ولا شك أن هذا الفهم للشكل الأدبي كان مقدمة انطلقت منها مدرسة براج وطورتها نظرياً لا يخلو من أصالة . ويقدر ما تكشفه دراسة الدكتور فراح عن أهم مقولات الشكلين فإنها تكشف عن حوارهم مع خصومهم ، مثلاً تكشف عن تأييدهم فيمن تلاهم من الاتجاهات ، وخصوصاً مدرسة النقد الجديد New Criticism school في أوروبا وأمريكا . وليس من الصعب إيجاد صلة قرابة بين الشكلين ونظرية البوت عن موضوعية الخلق الفني ، بل إن هذا الرافد الأخير - إليوت ودعاة النقد الجديد - هو أبرز المسارات التي اتخذتها فكرة استقلال الأبنية الأدبية إلى نقدنا العربي الحديث . وتحتمل الدراسة بمحاولة لتأصيل جهد الشكلين ، مؤكدة أبعادها الإيجابية والسلبية في نفس الوقت ، فتضمننا هذه الأبعاد في مواجهة البنية .

ويأتى بحث الدكتور نيلة إبراهيم البائية : من أين وإلى أين ؟ كامتداداً طبعياً للدراسة السابقة .

والبائية - فيها تؤثر كاتبة البحث - منج تحاول الدراسات المختلفة في العلوم الطبيعية والأنثروبولوجية واللغوية والأدبية والفنية أن تطبق في إصرار ، ولكن لفهم هذا المنهج لابد من فهم البناء باعتباره نظاماً مثلاً في علاقات العناصر ، يؤدي فهمه إلى الكشف عن وحدة العمل الكلية . ويتكشف هذا النظام من خلال نموذج يقدمه الباحث ، أنه ما يكون بالموذج الهندسي أو الرياضي ، بحيث يستوعب النموذج الوحدات أو العناصر التي يتكون منها العمل على نحو يبرز علاقة بعضها ببعض .

وإذا كان هذا كله يعني أن البناء هو موضوع المثل أو الدارس لظاهرة ما أو لعمل ما ، فإن البائية لا تبحث عن المحتوى أو الشكل ، أو عن المحتوى في إطار الشكل ، بل تبحث عن الحقيقة التي تخفي وراء الظاهر من خلال العمل نفسه ، وليس من خلال أي شيء خارج عنه . ولكن البناء نظام مغاير للمركز وفكرة المصور الثابتة . وكأن البائية - من هذا المنظور - تبحث عن بناء ليس له مركز ، أو عن نظام نشب بأنظمة اللعب الذي تحكمه قواعد محددة . وإذا كانت فكرة عدم مركزية البناء تؤكد تشابه الأبنية ، ومن ثم النظر إليها باعتبارها خاصة للكيفية التي يدرك بها العقل البشري العالم ، فإنها تصنع أساساً لدراسات الأنثروبولوجيا وعلم اللغة . ومن الأدق أن نقول إن اكتشاف مفهوم البنية في علم اللغة هو الذي قاد إلى تحويل مناهج الدراسات الأنثروبولوجية والأدبية ، والتاريخية ، وتوجيهها إلى الكشف عن العناصر الأساسية لأنظمة ثابتة ، تؤكد وحدة العقل البشري ، ووحدة المقدرة الأدبية ، ووحدة الأجرومية للمنظمة لأسفة التاريخ والأدب والفن .

وبعد أن يوضح البحث أصول البائية ، يتوقف عند بعض الأنظمة التي كشفها شراوس على مستوى المقابلة بين الحضارة والطبيعة (المظهر - البين) ثم ينتقل الحديث إلى جهد رولان بارت في الكشف عن الأنظمة التي تكن وراء الأزياء ورواء الأعمال الأدبية . ثم يطرح البحث بعض جواب الحارر الباطل ما بين مثل البائية ، وما بينهم وبين غيرهم ، مؤكداً - أي البحث - نظرة لوسيان جولدمان إلى البناء الوطني أو الوظيفي في البناء ، إذ يمثل لوسيان جولدمان البائية المتطورة التي تتلخص في فهم الأبنية الداخلية لمجموعة من الأعمال ، وربطها بالبناء الكلي الذي تولدت عنه . ويقدر ما يؤكد البحث أن البائية في حركتها المتطورة ، حرصت على ربط العمل الأدبي بحركة التطور في الحياة ، فإنه يأخذ على بعض البائيين أنهم يصوغون نماذجهم في أشكال رياضية بحيث يبدو العمل الأدبي شكلاً بلا روح .

بعد هذا كله تأتي محاولة تطبيقية تبين المنظور البيني وتحاول اختباره في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ ، وذلك انطلاقاً من فرضية مؤداها أن هذه الرواية نوع من القصص الذي يستعين بالتكنولوجيا ويستغل الملاحق المركبة التي تصل ما بين : قاص -

مؤلف/سارد - راو/ قارئ - منق . وتقوم محاولة التطبيق على البحث عن الشكل الجمالي (التضمين - الرزمي) والشكل الأدبي (التصني) مما يعني البحث عن مستويين للعمل ، مستوى المدونة أو الحكاية (باعتباره نسقا من الأحداث والشخصيات) ومستوى السياق أو الحديث (باعتباره وسيلة اتصال بين القاص والقارئ ، ودمج القارئ في عالم القاص) . لذلك يبدأ البحث بتلخيص «الحكاية» في الشاذ تلخيصا يمين على تحديد المضمون ، وإخضاع التابع الزمني للرواية لنظام منطقي . وهو نظام ذو طابع عام ينمو حسب جدلية عامة .

ولاشك أن مثل هذه المحاولة تثير كثيراً من الأسئلة ، ولكن صاحبها تؤكد أن محاولتها لا تقدم القراءة النهائية ، لأنها تؤمن ، مع رولان بارت ، بأن العمل الأدبي لا يبقى لأنه يفرض معنى واحداً على بشر مختلفين ، بل لأنه يقترح معاني مختلفة على شخص واحد . ولكن ما يقوله بارت يشير لمشكلات أخرى تصل بالقيمة والتفسير والجد التاريخي للنص ، وكلها مشكلات تستدعي تكوين موقف من «البنائية» أو «النبوية» ، وهي اجتهادات لترجمة مصطلح واحد

• Structuralism

لهذا كله يأخذ بحث الدكتور شكري عياد عنواناً محدداً وهو «موقف من النبوية» ، ينطلق من التورم المصادر من موقف محدد . ولكن الموقف هنا ليس موقف المعارض المهاد أو الراض سلفاً ، وإنما موقف الذي يحاول أن يختبر السلامة النظرية لما يقدمه منهج النبوية ، فيكشف عما فيه ، وما تطوى عليه مسلماته من تماسك أو تهاوت . وتحديد مثل هذا الموقف ينطوي على نقد للنبوية من داخلها ومن خارجها في آن واحد ، وذلك من منظور يلحم التناقض والجدل بين العناصر . وبعد أن يحدد شكري عياد المصادر الأساسية التي يعتمد عليها في تمثل النبوية ، يؤكد أن الكلمة نفسها - أي البنية - ليست جديدة على النقد الأدبي ، فلحديث عن البنية - أو البناء - بصاحب كل حركة نقدية ، تعني بالتحليل الفني للنصوص الأدبية ، وتختلف الاتجاه الذي ظل سائداً حتى أوائل هذا القرن نحو التفسير التاريخي ، بمحاذية التقليدية السائدة في جامعاتنا . والشبه واضح - من هذه الزاوية - بين «النقد الجديد» في أمريكا في الأربعينيات والخمسينيات ، والنقد البنوي الذي انطلق من فرنسا في الستينيات .

ولكن الفارق بين التقديرين يرجع إلى أن الاتجاه البنوي الجاه عقلائي يهتم بالأحكام قبل اهتمامه بالواقع الموضوعية ، على خلاف الاتجاه الآخر التجريبي الوطني الذي يعتمد على الملاحظة المباشرة للعلاقات المتبادلة بين أعيان الموجودات .

أما أسس النبوية هل نحو ما بعدها موقف شكري عياد ، فأعدها أن موضوع الأدب هو الأدب ذاته ، من ثم يتحول الأدب مثلاً لتحول عملية القراءة ، فيصبح الكل مجموعة من المواضع مجاور النص فيها ذاته .

وإذا كان هذا الأساس لا ينفصل عن أسس أخرى ، فإنه يقودنا إلى خارج النبوية ، ومن ثم يربطها بوجه الحداثة الأدبية والفنية من ناحية ويثير النظرة المعرفية والأنطولوجية إلى العالم من ناحية أخرى .

وهكلا نصل إلى مفهوم «الأدب - الفصل» ذلك المفهوم الذي يسمى إلى تحرير الكتابة من كل المواضع والعودة إلى لغة بريئة ، هي بمثابة اللحظة الأولى للخلق . وهو مفهوم يشتق عن نزعة اشتراكية إنسانية طوبوية تؤكد ما اشتهر عن النبوية من أنها معادية للتاريخ ، وما اشتهر من أنها ترفض اعتبار الإنسان محور الكون ، وصانع القيم .

وإذا كانت النبوية لا تعدو أن تكون رد فعل للمذاهب الفلسفية السابقة فإن لها جلورا في هذه المذاهب ، كما أن النقد البنوي جلوره في النقد السابق . لكن العناصر الداخل يكشف عن خلل يشير مجموعة من المشكلات : وأول مشكلة تصل بواقع النبوية نفسها ، عندما نظر إليها على أنها انطلقت من لحظة تاريخية معينة ، ساد فيها الشعور بالفرق ، والضياع وانعدام المهدف ، وكما تم تجسيد هذه اللحظة ابتداءً فإنها جُمِعت نقداً . ومن هنا تأتي أهمية بارت الذي قدم تبريراً شاملاً ومعقولاً للأدب السريالي وأدب العبث ، وأدب اللا رواية والاتجاهات الطليعية .

ولكن إذا انتقلنا من جانب التبرير النقدي ، أو التجلي النقدي ، للحظة تاريخية ، فلابد أن نواجه مشكلة استقلال العمل الأدبي ، على مستوى المعنى من حيث علاقته بالقارئ ، فنواجه مشكلة القيمة .

وإذا تجاوزنا مشكلة القيمة واجهتنا مشكلة أخرى تصل بوظيفة الشكل الأدبي نفسها . وهي مشكلة تنفض إلى إشكال يقع على مستوى العلاقة بين علم الأدب وتاريخ الأدب ، فإذا تجاوزنا هذا الإشكال واجهنا إشكالا آخر على مستوى التعارض بين النبوية من ناحية وعلم الأدب من ناحية ، وقد نجعل هذا التعارض على مستويات البيوطيقا والسيولوجيا ، لكن مشاكل أخرى تنهض لتطلب حلا ، ولتؤكد أن التناقض الأساسي في النبوية هو التناقض الأساسي في هذه الحضارة نفسها ، حيث نواجه

السمي المستمر لتحويل كل عمل من أفعال الإنسان إلى نظام آلي يقوم به الكمبيوتر ، وفي نفس الوقت نواجه انبعاث كل الضوابط كانت إلى عهد قريب تضبط سلوك الإنسان نفسه .

ولكن المشاكل التي يثيرها موقف شكري عباد لا تنتهي . ولعلها تثير مجموعة من الأسئلة تظل مطروحة على القارئ ، ويطالع القسم الثالث من الحلقة عن الواقع الأدبي ، بل يتفاعل هذا القسم مع محاور العدد فيثير أسئلة جديدة ، عن إمكانيات تطوّر البنية على نص روائي هو « موسم الهجرة إلى الشمال » للروائي السوداني الطيب صالح ، وهو يمثل التجربة النقدية للعدد وتقدمها الدكتور سيزا قاسم . وتزداد الأسئلة عندما يواجه القارئ الحوار النقدي في عرض عبد الحميد حواس لكتاب محمد ردة ثابت عن « البنية القصصية .. في حديث عيسى بن هشام » وهو محاولة لتطبيق بنوية جولدمان على الأدب العربي المعاصر وعندما يواجه القارئ أيضا عرض شكري ماهي وحسن البنا لناقدين (أولها لبناني ، وثانيها أمريكي) لتطبيق الأكسنة على الأدب العربي الحديث والقديم .

وأخيرا يأتي عرض ماهر شفيق فريد لواحده من أهم الكتب التي تعرض البنية وهو كتاب جوناثان كولر . ولن نتوا الأسئلة ، إذ سترها مرة أخرى المتابعات الأدبية ، حيث يواجه القارئ محاولات تطبيقية على أفعال أدبية مصرية ، تتنوع بتداخل المحاولات نفسها . ويقتل القارئ مع سامي خشبة في تحليله لأبعاد « واحة والتين » لا دور الحزاق ومسند الساج في تحا لمجموعات عبد الفتاح رزق القصصية ونعيم عطية في انطباعاته عن « قصاص بلا عاطفة » . وفي كل مرة يلمح القارئ تنوعا المنهج ، فيطرح على نفسه أسئلة أكثر نقوده إلى شبكة العلاقات المنهجية المقعدة للنقد المعاصر نفسه . ويواجه القارئ تنوعا آخر يدور في أهم الدوريات النقدية الفرنسية والانجليزية . ولعل في إثارة كل هذه الأسئلة والمشاكل ما يدفع إلى إعادة التفكير في واد الأدبي والنقدي لتطوير هذا الواقع من ناحية ، وتأصيله من ناحية أخرى .

التحرير

اقرأ في العدد القادم - إبريل ١٩٨١

د . أمينة رشيد السيموطيقا

- مفاهيم وأبعاد

د . سامية أسعد سيميولوجيا المسرح

روبرت ماجيلولا التناول الظاهري للأدب

ترجمة د . عبد الفتاح الديدي

نصر حامد رزق

المرميوطيقا

ومعضلة تفسير النص

د . سمير سرحان التفسير الأسطوري في النقد الأدبي

د . أحمد كمال زكي التفسير الأسطوري للشعر القديم

د . إبراهيم عبد الرحمن محمد التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي

د . رمسيس عوض جورج ارويل الناقد الانطباعي

د . انجل بطرس جورج إليوت بين التقاد

د . فخرى قسطندي الاتجاه الأخلاقي في النقد

فصول

مجلة النقد الأدبي

مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية

الدكتور عز الدين اسماعيل

يبدو أن أفلاطون وأرسطو لم يكونا مجرد رجلين شغلا أنفسهم بالتفكير في الإنسان والمجتمع والطبيعة وما وراء الطبيعة ، بل كانا - فيما يلوح - نجساً لبنية مسطرة في لواع التفكير الإنساني بصفة عامة ، تقوم على ثنائية شبيهة بتلك الثنائية التقليدية القائمة بين الروح والمادة ، حيث يجمع الطرفان المتضايقان ويتلازمان وينصوبان في وحدة مكتملة ، على نحو ما يشير إليه وجهها العملة الواحدة . لقد عاش هذان الرجلان - أم - بالأحرى - عاش فكرهما في هيمير البشرية على مر الزمن ، سواء أكان ذلك بصورة معنوية ومباشرة أو بطريقة خفية متحوّرة . وكما تم ظهورهما في واقع الفكر البشري للمرة الأولى بطريقة تبادلية ، حيث ظهر أحدهما في إثر الآخر متسلخاً عنه ، فكذلك كان ظهورهما على مدى التاريخ ، يفرس هلاً نفسه مرة ، ويفرض ذلك وجوده مرة ، ولكن أحدهما لا يتخلى نهائياً في كل مرة ، بل يظل كل منهما في حالة حضوره دالاً ، بطريقة معكوسة ، على حضور الآخر . وقصة هذين الرجلين هي نفسها قصة تعلقين عامين في التفكير الإنساني ، هما الخط المثالي والخط الواقعي ، أو قصة منهجين عامين في التفكير ، هما المنهج الاستدلالي ، الذي يقوم على المصادرات والافتراضات المركبة التي يصعب البرهنة عليها ولكن يطلب من الآخرين التسليم بها ، والمنهج الاستقرائي الذي يدرس الظواهر في ثباتها ، ويستخلصها ، ويصل إلى صياغة القوانين التي تحكمها عن طريق الملاحظة . فالفرض . فاستنتاج الفرض عن طريق التجربة .

وإذا كان هذان المنهجان قد تنازعا الفكر الإنساني بجماعة فقد تنازعا الفكر التقني بخاصة ، فليس هناك فكر تقني لا يقول - صراحة أو ضمناً - إلى واحد منهما . وكما أن الفكر الاستدلالي كانت له السيطرة في العصور القديمة فكذلك كان منهج الاستدلال هو الغالب في مجال الفكر التقني ، على الرغم من محاولات استثنائية لظهور المنهج الاستقرائي . وحتى ما جرى إلى أرسطو من صياغة جديدة لنظرية الشعر لم يكن في حقيقته إلا تعميماً - لا نفيًا - لنظرية أفلاطون ؟ فقد أكد فكرة «الحاكاة» حين ظن أنه يجد منها ، وساق فكرة «التقليد» المشهورة لكي تكون تبريراً أخلاقياً للشعر ، بقف أمام رفض أفلاطون الأخلاق له من حيث إنه مشير للمراحم ومنه للرائر .

بهم . ودعا كانت الصيغة التي انتهى إليها هوراس هي أكمل صيغة انتهى إليها النقد القديم للجمع بين القيمة الأخلاقية (الضمنية) والقيمة الجمالية ، حين قرأ أن امتزاج النافع والممتع في العمل الأدبي من شأنه أن ينال رضا الجميع : من حيث إنه يفيدهم ويسلبهم في وقت واحد .

وهكذا يتضح أن المفهوم الأخلاق قد يضيق حتى يقتصر على المظاهر السلوكية ، وقد يتسع حتى يتداخل في نظرية المعرفة على المستوى النفسي لا المستوى الميتافيزيقي . وسوف يتأرجح الحكم النقدي الأخلاق على مر الزمن بين هذين المستويين ، اللذين يمثلان في موقف أرسطوفانيس وأفلاطون من الشعر .

أما في النقد العربي القديم فإن الميل إلى التخل عن المعيار الأخلاق (المجرجاني في «الوساطة» أوضح مثال على هذا) إنما كان في حقيقته تخليا عنه على المستوى السلوكي بصفة أساسية ، وإن كان هناك من أخذ في الاعتبار هذا المستوى - كابن حزم الأندلسي مثلا . ومع ذلك فإن عبادة النقد العربي القديم بالقيم الجمالية إنما تتول - في تحليلها الأخير - إلى فكرة الأعراف والتقاليد ، حيث اتخذت الأعراف والتقاليد الفنية معايير للحكم الجمال .

وأما في النقد الغربي فقد وقت نقاد القرون الوسطى مهمهم على التفسير الأخلاقي والباطني ، وارتكز نقد عصر النهضة ، وبخاصة في إنجلترا ، على إيجاد التبرير الخلقى للأدب الجمال . ولم يصبح التقويم الجمالي المنظم للأعمال الفنية غاية رئيسة للنقد إلا بعد عصر النهضة ، فند أوائل القرن السابع عشر أخذ النقد في إنجلترا يتحلى بالتعلق بالتقويم وجرى عليه طوال ثلاثة قرون ، مثلكا كانت الحال في أوروبا بعد النهضة ، وفي أمريكا حوالى عهد الثورة ، بعد فترة من الإحجام الطبيعي^(١) . وفي هذه العصور الحديثة تقدم المعايير الجمالية حينا والمعايير الأخلاقية حينا ، وفقا للظروف التاريخية والبيئات المختلفة والإيديولوجيات السائدة .

إن ناقدنا مثل مالرو أرنولد يقدم معيارته على أساس من فكرة النل الأعلى الشعرى ، فيقول :

« إن أجدى عون يمكن أن نقدمه في سبيل اكتشاف الشعر الذي يتنمى إلى طبقة ما هو جيد حقا ، والذي يستطيع أن يفيدها من أجل أعظم فائدة ، هو أن نحفظ في ذاكرتنا بأنيات وتقارير للأفذاذ العظام ، ثم نطبقها كعقايص لغربها من الشعر . وهذا لا يعنى طبعاً أن نتطلب من هذا الشعر الآخر أن يشابهها ، فربما يكون مختلفا جدا ، ولكن القليل من اللوحى يجعلنا نجد في هذه المخادج ، بعد أن نحفرها جيدا في عقولنا ، مقياسا معسوما من الخطأ لاكتشاف الروح الشعرية الرفيعة أو عدم وجودها ، ولعرفة مداها في جميع الشعر الذي ليسه بهذه المخادج^(٢) » ثم يخلص أرنولد فيسوق أمثلة في البيت أو البيت من كبار الشعراء المشهورين على مدى التاريخ ، ثم يعطى عليها بقوله : « إن هذه الأبيات القليلة ، لو توالتت الفطنة واستطعن أن نستعملها ، كافيّة في حد ذاتها كي نجعل أحكامنا على الشعر واضحة سليمة ، ونقتلنا من التقدير المفلوط ، ونهزونا إلى التقدير الحقيقى^(٣) »

وعلى نفس المستوى من المنهجين الاستدلال والاستقراء في حدود الفكر النقدي تمثل الثنائية التي يحملها هذا المقال في عنوانه ، وهي المعيارية والوصفية . وهي موازية تماما لثنائية أخرى تبدو لنا ماثلة في عمل الناقد الأدبي وعمل الباحث في نظرية الأدب . فالمعمل النقدي إذن عمل معيارى استدلالى ، أما البحث في نظرية الأدب فعمل وصفي استقرائى . العمل النقدي يحتاج إلى المعايير التي يستند إليها في سبيل الوصول إلى غايته ، وهي إصدار الحكم على العمل الأدبي ، أما البحث في نظرية الأدب فإنه يستخدم ما يلزمه من أدوات الوصف ، من أجل تحقيق غايته ، وهي صياغة القوانين العامة ، التي تحكم الظاهرة الأدبية . على أن عمل الناقد المعيارى وعمل الباحث في نظرية الأدب وإن اختلفا إجرائيا ومنهجيا مازالا يمتدبان إلى ما يمكن أن نضطلع على تسببه بالنشاط النقدي .

والنشاط النقدي القديم في معظمه هو نقد معيارى . وإذا كان قد تخلطت حالات قليلة من العمل الوصفي فإلما لم تعد أن تكون نشاطا جزئيا لا يكاد يفضى إلى نظرية متكاملة .

والنقد المعيارى - بادءة - هو النقد الذى يصدر فيه الناقد عن مجموعة من المعايير التي يستند إليها ما ينتهى إليه من أحكام . وهذه المعايير إما أن تتصل بالنص الأدبي نفسه فتكون معايير جمالية ، وإما أن تشتق من واقع الحياة خارج العمل الأدبي ، أى من الأعراف والتقاليد والقيم العامة السائدة ، أو التي يرغب الناقد لها أن تكون السائدة . وقد يصدر الناقد عن هذه المعايير وتلك في وقت واحد ، مثلا صنع أرسطوفانيس في مسرحيته «الضفادع» ، حيث أخذ على يوريبديدز إهداره التقاليد والمعتقدات ، وعاطفته عن القيم الخلقية السائدة ، وكيف أنه نسب إلى الآلهة والأبطال نقائص وعيوباً مما من شأنه أن يلحق بالماذيين من الناس ، كما عاب عليه في الوقت نفسه تكلفه الشديد وحلقته الأسلوبية .

وإذا كان للمعيار الأخلاقى على نحو ما استخدمه أرسطوفانيس يتصل اتصالا مباشرا بالأخلاق العملية ، أى بالنقائص والعيوب السلوكية ، فإن المعيار الأخلاقى قد يكون أشمل وأعم من القيم السلوكية ، حين يأخذ في الاعتبار القيم النفسية بصفة عامة ، أى حين ينظر إلى العمل في حدود ما ينجم عنه من نفع - أو ضرر - يصيب الآخرين . وبهذا المعنى كان رفض أفلاطون للشعر القائم على المحاكاة رفضا أخلاقيا ، إذ لم يجد فيه نفعاً لأهل الجمهورية الفاضلة ، بل رآه - على العكس - ضارا

وهكذا يبالغ الإنسانيون عن القيمة الأخلاقية بوصفها المضمون الذي ينبنى للأدب أن يتحرره ويعبر عنه . وهم بذلك يفترون في وجه الروميتيكيين والجماليين في وقت واحد ، فيرفضون في الروميتيكية العاطفة الفردية المسرفة والزواج المطلق ، ويخطئون من الاتزان أو الحكمة - ولا فرق - بدلا ، كما يرفضون أن تتول قيمة العمل الأدبي أولا وأخيرا إلى الشكل الجمالي أو إلى التعبير . ولقد كان طبيعا بهم يأخذون بعيدا الاتزان أن يأخذوا في الاعتبار القيمة الأخلاقية إلى جانب القيمة الجمالية ، ليجمعوا بين المصداق والمفائدة .

ولخط مواز لهذا الاتجاه المعيارى بشقيه الجمال والأخلاق كان هناك اتجاه آخر يتحرك نحو الدراسة العلمية للظاهرة الأدبية . وعاول أن يشرحه في إطار محطات العلوم الإنسانية ومصطلحاتها . وإذا نحن غفصنا النظر عن كتابات الفيلسوف الألماني هورف في وسعنا أن نعد كتاب « الأدب في علاقته بالمؤسسات الاجتماعية » (١٨٠٠) لمدام ديستال بداية هذا الاتجاه الذي سينمو عند نين في دراساته لتاريخ الأدب الإنجليزي على أساس من نظريته الثلاثية في البيئة والجنس والعصر ، وعند صان ييف في كتابه المقرطة بسيرة الأدب المبدع ، حيث ينشئ له وصفا حيويا دقيقا ، ينبنى في غايته ومدلوله العام إلى تأكيد نوع من الخنسية بين الأعمال الأدبية ومبدعها ، ووضعه بذلك في موضعه المناسب بالنسبة إلى الآخرين .

لكن هذا الاتجاه العلمى قد أثار في القرن التاسع عشر لدى بعض الكتاب كثيرا من الشكوك حول إمكانية أن يتحول النقد إلى علم . ومن ثم كان هجومهم عليه . يقول أناتول فرانس .

« إن الطريقة النقدية لا بد - نظريا - من أن تشارك العلم ليوته مادامت تتركز إلى العلم نفسه ... ولكن الأمور في هذا المكون متشابكة تشابكا لا ينقسم . وحلقات السلسلة . في أى موضع منها اخترته . متخلطة متزاكية ، حتى إن الشيطان نفسه ليجزع من أن يهلك عقدها ولو كان متطيقا ... ولا يستطيع أحد أن يتنبأ اليوم - مها يقل - بحلول زمان يصبح للنقد فيه دقة العلم اليقيني . ولقد يمكن للمرء أن يعتقد - وهو محق في ذلك - بأن ذلك الزمان لن يجل أبدا . ومها يكن من شئ فقد كان عظمااء الفلاسفة القدماء يعرجون نظمهم الكونية بالكلام في الشعر . وقد أصابوا ، لأن من الخير أن نتجنت عن الأشكال والأفكار الجميلة . ولو ظنا . بدلا من أن يبق صامتين إلى الأبد . وفي الكون أنشاء قليلة تخضع خضوعا مطلقا للعلم . وتدعه بعيد تكريها أو ينسئ عنها . ولكنى على يقين من أن القصيدة أو الشاعر لن يكونا في نطاق تلك الأشياء ... على أن هذه الأشياء حين ظم بينها وبين العلم سببا فإنما تصل نفسها بعلم مترج بالفن . أعنى علما قائما على قوة البصيرة . مشحونا بالقلق . قابلا للزيادة إلى الأبد »^(٨)

لكن هذا الشك أو التشكيك في قيمة ذلك الاتجاه العلمى في النقد لم يكن ليقوت نموه ونظوره . وأقصى ما أحدثه هو أنه خلق لدى البعض حالة من التردد بين الانخراط في هذا الاتجاه أو الانحراف عنه . لكن الميل العام نحو إرجاء الأحكام المعيارية ، إن لم نقل نحو الغالبية

وهذه المعيارية لا تختلف في شئ عن معيارية النقد العربى القديم الذى كان ينشد من الأعراف والتقاليد الفنية أسسا للحكم ، فن كلا الحالين يمثل أحد عناصر المنهج الاستدلالي وهو القياس ، أى اتخاذ ما هو معروف ومشهور ومسلم له من قبل بالجوذة مقياسا لما هو جديد أو محدث .

ولكن ماثيو أرنولد يتحدث كذلك عن « الفائدة » التى يمكن أن نجنى من هذا الشعر الجيد ، فأى فائدة يعنى ؟ يقول :

هذه الفائدة هى الشعور الواضح . والاستمتاع العميق بما هو ممتاز وكلاسيكى في الشعر . وهى فائدة كبيرة إلى درجة أنه يوجب فيها علينا أن نضعها نصب أعيننا دائما كهدف في دراستنا للشعر والشعر . وبجمل الرغبة في تحقيق هذا الهدف . المبدأ الأروحد الذى يجب أن نعود إليه دائما مها قرأنا ومها عرفنا ،^(٩) ومن الواضح هنا أن أرنولد يريد بفكرة الفائدة إلى المصداق الجمالية نفسها ، على خلاف ما مسجد لدى النقاد ذوى النزعة الأخلاقية الممنعة . وأيضا لدى النقاد الإنسانيين .

وربما كان يهجو ونفترز آخر حلقة قوية في سلسلة النقاد المعياريين ذوى النزعة الأخلاقية . وهو ينطلق من نظرة أساسية إلى الأدب ، ترى فيه نقدا أخلاقيا للحياة . ومادام النشاط النقدي موجها إلى الأدب فلا بد أن يكون أخلاقيا مثله . وهو في أحكامه يصدر عن هذا المبدأ . فهو يرى - على سبيل المثال - أن قصيدة مثل قصيدة « ذروة التلة » لروبنسون تعد أخلاقية في موقفها المضاد للروميتيكية ، من حيث إنها تنتشأ أن الحياة تجربة شاققة لا تتحمل إلا بالألم ولا تفهم إلا بغير . وبعبارة أخرى تصبح القصيدة الروائية ، التى تدور حول تحمل الألم وتتخذ منه موقفا لا هرويا ، قصيدة أخلاقية^(١٠)

ومن الواضح أن المعيار الأخلاقى الذى ينول إليه هذا الحكم يجاوز حدود السلوك الفردي إلى الموقف الاجتماعى الوجودى . وهو في هذا شبه بما كان يؤمن به النقاد جون دنس من أن الغاية الكبرى من الشعر هى إصلاح العقل البشرى .

ولم يكن ونفترز بعيدا على كل حال عما دعا إليه أصحاب النزعة الإنسانية الجديدة التى ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى مثلين - في مجال النقد الأدبى - للمعنى الأخلاقى الذى ينشئ بالماثور الكلاسيكى ضد النزعة الروميتيكية . وفي هذا الصدد نجد إرنست بايت Irving Babbitt في كتابه « النزعة الإنسانية » (١٩٣٠) يهاجم الروميتيكية كما يهاجم الحداثاة . وقد نص على أن قانون القياس هو - تاريخيا ونفسيا - مركز كل الحركات الإنسانية . فإليل إلى الحداثاة - في رأيه - ابتعاد عن قانون القياس . أما الجانب العاطفى - الروميتيكي للطبيعة (كما يظله روسو) فإنه يسي إلى الاتزان والحشمة . بذمه للتوسع المزاجى الحر^(١١) . وفي سنة ١٩٤١ أضاف فروستر مقالا بعنوان « الحكم الجمال والحكم الأخلاق » إلى كتابه « مرمى النقد » . يقر فيه بأن النقاد الجاهلين ربما يكونون على حق في القول بأن الاستمتاع هو الملأ الرئيسى في الفن . ولكن النقاد الإنساني سوف يضيف في الحال إلى هذا قوله بأن الاستمتاع يأتى من الحكمة المعبر عنها مثلا يأتى من التعبير عن تلك الحكمة^(١٢) .

بعض الأصوات مشككة في جدوى هذا الاتجاه ، متبته إياه بالآية والضعف والفقر . يقول نورمان فوستر - على سبيل المثال - في كتابه «الدارس الأمريكي» (١٩٢٩) عن زملائه من المشتغلين بالنقد : إنهم قد «سفطوا فرائس الاتجاهات الميكانيكية السائدة في العصر . وفي تطوهم الذي يجعل صفة العلم حول حقول التاريخ الأدبي والتاريخ العام وعلم النفس . فقدوا كل بصيرة وقدرة على تقدير كتابات عصرهم أو كتابات الماضي» (١٣)

إن الخطوة التي لم تجر عليها هذه المرحلة هي إلغاء دور «الناقد» والاكتماء بدور «القارئ» «الحايد» ، أو «الباحث» في الأدب ، لأن القائمين بهذا النشاط كانوا معروفين بوصفهم نقادا أولا وقبل كل شيء . فغلب الرغص من أن العمل الأدبي قد أصبح له - في منظورهم - كيان موضوعي مستقل ، لم يتخلص أولئك النقاد من دور الناقد وطبيعته الذاتية التقليدية . ومن ثم التبت النظرة الموضوعية بقدر من الانطباعية الذاتية . وهذه الانطباعية الذاتية نسيبة بالضرورة ، لأنها تتخذ من الإنسان القرد مقياسا للأشياء . وهي بذلك معيارية ، وإن لم تكن غائبة إصدار الأحكام بالمجردة والرداءة .

والحق أن هذه التزعة الانطباعية قد ترعرت في إطار الفكر الرومسي الذي أفسح المجال لذاتية المبدع القرد . فإذا كان العمل الفني يعبر عن ذاتية الأدب ، عن مشاعره تجاه الأشياء وانفعالاته بها ، وإذا كان هذا العمل محملا - نتيجة لذلك - بهذه المشاعر والانفعالات ، التي تكشف عن نفسها على نحو آخر من خلال اللغة ، كان من الصعب على الناقد أن يصل إلى قرار حاسم بشأن هذه المادة الشعرية . وكان أقصى ما يستطيع إزاءها هو أن يتأمل دلالاتها كما تنطلق في نفسه . دون أن يعلق الياب على اجتهادات أخرى قد تشمل في العمل دلالات مغايرة أو عارفة . وليس معنى هذا أن العمل نفسه يتغير في كل مرة يقرأ فيه هذا الناقد أو ذاك شعورا بعينه أو يستخرج لنفسه منه دلالة بذاتها ، ولكنه يظل دائما على ما هو عليه ، منطويا على إمكانات لا حدود لها في الإثارة والفاعلية ، وكل ما هنالك أن ناقدًا يتأثر به على نحو . وغيره يتأثر به على نحو آخر . هو أشبه شيء بأنه تنطوي على إمكانات استخدام كثيرة . ولكن كلا منا بمركها بطريقته الخاصة ، وبوجهها إلى غرض بعينه . ومعيار نجاح العمل أو إخفاقه في هذه الحالة إنما يتشمل في مدى قدرته على إحداث إثارة ما في نفس الناقد .

هل الحالة المستثناة عندئذ كاملة أصلا في العمل نفسه . أم أنها شيء يتخلق ابتداء في نفس الناقد ؟ في إطار الرومسية كان الاعتقاد السائد بصفة عامة هو أن الأديب القرد نفسه هو الذي يمنح الأشياء دلالاتها ويكسبها المعنى . ولكن إذا صبح أن هذا هو موقف المبدع الرومسي من الأشياء ، فهل من حق الناقد أن يدعي لنفسه هذا الادعاء ؟ هل الناقد هو الذي يضفي المعنى . ومن ثم القيمة . على العمل الأدبي . أم أن هذا المعنى كامن في العمل الأدبي نفسه . وأن دور الناقد يتمثل في الكشف عنه بطريقة توحى أنه هو صاحبه ؟

قد يقال في هذا السياق بقدر غير يسير من التسهيل إن الناقد بعيد «إبداع» العمل الأدبي ، وقد يبلغ الزعم حد المغالاة حين يقال إنه يخلقه

أخذ يتزايد في القرن العشرين مع تزايد الاهتمام بالمناهج الموضوعية الوصفية ، حيث أخذت النظرة إلى الأدب ترى فيه موضوعا كسائر الموضوعات الطبيعية ، وحاولت التعامل معه على هذا الأساس . وقد كانت صيحة الشاعر الناقد كونراد أبكين ذات مغزى كبير في هذا الصدد حين قال في كتابه «شكيات» (١٩١٩) :

«أئن تعلم أبدا أنه ليس حول الشعر شيء غيبي أو فوق الطبيعي ، وأنه نتاج طبيعي عضوي ذو وظائف يمكن الكشف عنها ، وأنه محط للتحليل ؟ وقد يكون من المؤسف أن يترك نقادنا وشعراؤنا هذه المهمة للعلماء بدلا من أن يشاروها هم أنفسهم» (١٤)

لقد كتب أبكين هذا الكلام الذي يدل دلالة واضحة على أن شيوع المناهج العلمية قد حصلت حتى الشراء على أن يروا في الشعر كيانا ماديا يؤدي وظائف حيوية ، وأن البحث فيه بهذه المناهج قد صار أمرا ضروريا - كتب هذا قبل خمس سنوات من ظهور كتاب «مبادئ النقد الأدبي» (١٩٢٤) الذي تورخ به بداية ما يسمى بالنقد الحديث . ومنهج رشادوف في عمومته منهج استقرائي ، «يقوم على استخلاص فرضيات يمكن تطويرها إلى وسائل متطافرة في البحث يحق لها أن تدعى علما . وإن طريقتها جامعة هي التحليل والتجريب لا التقبيل» (١٥)

والهدف الأخير من التحليل والتجريب ، بل من كل العملية النقدية ، هو قراءة النص الأدبي ذاته عن قرب ، وإيصاله إلى الآخرين . أما فيما يخص إصدار الأحكام التقريرية فإنه لا ينكر أن يكون ذلك من مهام النقد ، ولكن ذلك لن يكون قبل القراءة الممتعة والوصول إلى الحالة العقلية المرتبطة بالقصيدة . وفي هذه الحالة سيصبح عندئذ أن تقدير قيمة العمل سيكون من باب تحصيل الحاصل (١٦)

ولا يختلف عن هذا كثيرا ما حدد به إليوت وظيفة النقد في إحدى مراحل حياته حين قال : «في القضايا ذات الأهمية الجلييلة ، على الكاتب ألا يبره وألا يصدر الأحكام عن الأفضل والأسوأ» عليه أن يوضح لا غير ، ويوصل القارئ إلى الحكم السليم بنفسه» (١٧)

كل ذلك جذب الأنظار بطريقة قوية إلى أن ميدان البحث هو العمل الأدبي نفسه ، بوصفه كيانا موضوعيا قائما بذاته ومكتفيا بوجوده ، وأنه لذلك قابل لأن يدرس على نحو ما تدرس الحقائق الموضوعية المظنة لذاتها ، دون أي إحالة إلى تصورات غيبية ، ودون الاستعانة بأي عناصر خارجية ، سواء اشتقت هذه العناصر من البيئة والعصر والجنس ، أو من السيرة الذاتية للمؤلف نفسه . وفي هذا يتمثل التحول المنهجي الذي يفرق بين الاتجاه العلمي كما تمثل في القرن التاسع عشر وكما تمثل في القرن العشرين . فإدام العمل الأدبي في ذاته ، وليس ما أحاط بظهوره من ظروف خارجية ، قد أصبح موضوع البحث ، كان لا بد من تطوير مناهج جديدة تلائم مادة الموضوع ، وتقيد من كل العلوم المتاحة ، كعلم النفس وعلم الاجتماع بفروعها المختلفة ، وعلم اللغة . وعلم الدلالات ، والأثنوبولوجيا ، والانتولوجيا وغيرها .

ومع أن هذا الاتجاه الذي امتد إلى أواخر الأربعينيات من هذا القرن قد قدم نتاجا نقديا بالغ الأهمية ، وحقه في جانبه التطبيقي نتائج باهرة . لم يخل الأمر . كما حدث بالنسبة إلى القرن التاسع عشر ، من أن ترتفع

سلسلة متممة من التاج الأدبي للتصنيف في جنس من الأجناس أو شكل من الأشكال. هكذا كان ت. اس. إليوت يرى. ولكن هذه الحلقة لا تمثل تكراراً للحلقات السابقة، وإلا فقدت إحيويتها، ومن ثم أهميتها، وإنما هي حوار جديد مع كل ما سبقها، فهي تأخذ منه ما يؤكد اتصافها إليه، ولكنها في الوقت نفسه تعطيه ما يؤكد تفردها وتميزها. إنها بقدر ما ترتبط بالتقاليد تسهم في صنعها.

وهنا يتحدد جانب آخر من مهمة الناقد، يأتي بعد فراغه من الجانب الأول، وهو النظر إلى العمل الأدبي في ضوء الأحوال الأدبية الأخرى التي سبقته، والتي هي من جنسه، وذلك لتحديد ما استغل في صنع هذا العمل من تقاليد هذا الجنس الأدبي، من جهة، وللكشف عن العناصر الجديدة التي تميز بها، والتي أضالها إلى تلك التقاليد، من جهة أخرى. وإذا وصل الحديث في هذا السباق إلى قيمة العمل الأدبي فإن هذه القيمة ستحدد بمقدار الإضافة ونوعيتها.

ومن الواضح أن الإحالة في القيمة هنا ليست إلى ذات الناقد الفرد بل إلى جماع ذوات البديعين في الماضي، أو - على التحديد - إلى جماع نتاجهم الأدبي. وهذا المسلك لا يمتد بنا كثيراً عن فكرة اتخاذ التراث معياراً يقياس به كل إبداع جديد. والفاقر الوحيد هنا - وإن كان بحق فارقاً مهماً - هو أن القيمة ستحدد لا بما يطابق هذا التراث بل بما يجاوزه.

وإلى جانب هذا النشاط النقدي كانت هناك إضافات لها قيمتها في حقل دراسة الأدب، تقدم بها من لم يكونوا يهتمون أصلاً إلى هذا الحقل، بل إلى حقل معرفي وعلمي أعمى، كاللغويين بالعلوم النفسية (السلوكية والمنشطية والتحليل النفسي...)، وللمتلذذين بطم الجبال، خصوصاً علم الجمال الأسبق. فقد حاول هؤلاء تفسير الأحوال بمناهج بعيدة عن للمباراة^(١٠). على خلاف ما طرحه الفلاسفات والايديولوجيات، كالماركسية والظاهرية والوجودية، التي لم تهمل - على خلاف أو تفاوتت بينها - دور الظروف الخاصة المصاحبة للعمل الإبداعية ودور الذات الفردية أو الجماعية في تقرير خصائص العمل الأدبي، أي تحديد قيمة العمل الفني في علاقته بالإنسان. يقول الفيلسوف الظاهري ميرلو بونتي - على سبيل المثال: «إن العلم يعالج الأشياء ولكنه يرفض السكن فيها». فنعنده - إذن - أن طراز الفهم الذي يجب أن نجد في طلبه هو ذلك الذي يظل ملاصقاً قدر الإمكان للشئ الذي نريد فهمه^(١١). فإدام العقل جزءاً من هذا الوجود فلا مناص من تناخسه مع كل ما يراد إدراكه. وكذلك تستد طرفة الجبال الماركسية إلى الوعي المدور الإدراكي للفرق، مميزة - في الوقت نفسه - بين صور هذا الوعي ووظائفها. فكل صورة من صور الوعي دور خاص من النشاط المحدود بالواقع (أي لما موضوعها الخاص) لما وظيفتها الخاصة، ولها تميزاً لذلك محتواها الخاص ومنهجها الخاص في التفكير وصور التعبير. ومن ثم فإن القول بأن العلم والقيم تتحكم فيما بينهما وحدة الموضوع وهدف المعرفة، وأن موضوع الفن هو العالم بأسره قول خاطئ. ففهم موضوعه الخاص، وموضوعه الخاص هو الإنسان الاجتماعي بكل ما يتجمع لديه من ثروة في العلاقات والحوافظ داخل الوحدة التي تتجمع بين الاجتماعي والشخصي. فحين يصور الفنان منظراً

خلقاً جديداً، وفي هذه الحالة يجاوز الأمر لديه حد الانطباع إلى الابتكار ولكننا إذا تأملنا موقف هذا الناقد أدركنا أن كل نشاطه متأثر بالضرورة بمجموعة المعايير التي تتحكم في طريقة تفكيره، والتي تيسر نفسه لهذا النشاط. ومن ثم فإن العمل الفني ليس مجرد مثير حيادي، يدفع بالناقد إلى الحركة في حالة الخاص، بل هو مثير منازح إلى عالم بينه من المشاعر والانفعالات والروى. ويجرد انطلاق الناقد عندئذ إلى عملية النقد إنما يعنى أنه الحاضن إلى أن مما يبره الحلاصة تحقق - على نحو ضيق - في العمل المقنود، وإلا لم يكن ليسم نفسه إليه، ويتينا لاستقبال الإثارة منه، ويستشط في الحركة معه.

إن الأدب - من الوجهة الرومنية - تعبير. والتعبير يتضمن بالضرورة معنى. لكن هذا المعنى غير مطلق علم ذاته، بل هو متعدد الصلة بأطراف من الميراث الرومي للإنسان، وهو لذلك معنى يتربط مع أنساق من اللغات. وليس ما يدركه الناقد الانطباعي منه أو يربطه به، سوى نسق من هذه الأنساق. وحين يمارس هذا الناقد عمله فإنه يكشف عن النسق المستعار في نفسه بقدر ما يتصور أنه يتحدث عن ذلك المثير (العمل الأدبي نفسه).

وهذا المعنى يكسب العمل الأدبي قيمة من خلال تلك الممارسة النقدية الذاتية، ومن ثم أيضاً تكون نسبة هذه القيمة. ذلك أن الناقد الانطباعي لا يرغب في أكثر من أن يقول: «هكذا رأيت وهكذا أحسست، وما رأيته وما أحسست به كافٍ عندى ومغنى لي وطلبٍ لطلبي». لا غرو أن يقف طموح الناقد عندئذ دون الكشف عن قيمة كلية ثابتة، بل إن الكشف عن مثل هذه القيمة هو الدعوى التي يسعى إلى نقضها وتقويضها. والواقع أنه يتسجم بذلك مع نفسه، حيث لا يمكن الحديث عن قيمة كلية مطلقة في إطار الفكرة الذاتية.

من أجل هذا كله برز التعارض لدى عدد من النقاد في تلك المرحلة بين الرؤية للموضوعية للعمل الفني وللممارسة النقدية. وربما كان «هيسون» خير مثال على هذا الوضع، حيث يجتمع في نشاطه النقدي ذلك التعارض بين الموضوعية والانطباعية^(١٢).

ومن جهة أخرى فإن التفكير الموضوعي في العمل الأدبي يستبعد شخص منتج هذا العمل (أي سيرته الذاتية) من منظور العملية النقدية. ويتربط على هذا استبعاد فكرة التعبير في هذا العمل عن شئ يقع خارجه. وحيث ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه حدثاً أو كياناً مكتفياً بذاته - حينئذ يتحدد جانب من مهمة الناقد بالكشف عن مكونات هذا العمل وطريقة عملها في هذا الكيان الموحد. وإذا كان العمل الأدبي - أولاً وأخيراً - بناء لغوياً فإن مهمة الناقد عندئذ تتحدد بتحليل هذا البناء ووصفه، من أجل العمل الأدبي كياناً قائماً بذاته فإن قيمته - إن كانت له قيمة - إنما تكن فيه. والكشف عن العلاقات التي تتجمع بين عناصر هذا العمل هو كشف في الوقت نفسه عن القيم الجمالية التي ينطوي - أولاً ينطوي - عليها.

ولكن إذا كان العمل الأدبي في هذا المنظور مكتفياً بملاته فإنه في الوقت نفسه يتسنى إلى ما يجانه في التراث الإنساني؟ فهو حلقة في

معناه أن مقصده الجمال يتجاوز أهدافه الذاتية في التعبير عن نفسه ، وينشأ عن هذه التصورات بالضرورة أن يصبح العمل الفني محققاً بصورة نسبية تلك القيمة الجمالية المطلقة ، ويصبح من السهل تفسير التغيرات التي تطرأ على حباة هذا العمل .

وهذا الطراز من التفكير في القيمة الجمالية هو أكثر ملائمة للراحل الأدبية ذات الاتجاه الكلاسيكي ، حيث يبرز الطموح نحو تحقيق ماله قيمة دائمة تتجاوز حدود الزمان والمكان ، في حين تقع المراحل ذات الميل إلى التغير (كالرومنسية مثلاً) بمحدودية ما تدعى لنفسها من قيمة ، ومن ثم نسبية القيمة بصفة عامة .

ولأسباب كثيرة ، ليس هنا موضع الإفاضة فيها ، كان العصر الحديث بصفة عامة أميل إلى الأخذ بنسبية القيم ، ومن ثم القم الجمالية ، حتى بدا في وقت من الأوقات أن فكرة القيمة الجمالية الكلية قد عني عليها الزمن . ومع ذلك فإن كلية القيمة الجمالية تعود فترض نفسها مرة أخرى في هذا العصر للدرء الخطر الناجم عن القول بالنسبية ، ومن أجل الوصول إلى تفسير مقبول لما يطرأ على الفن من تغير يشكل تاريخاً متواصل الخلفات ، أي بنية تاريخية لها نظامها الخاص . لكن هذه القيمة الكلية لا تستند في هذه المرة على تصور أنطولوجي لها ، يحمل منها قيمة استاتيكية ، بل على تصور عياني ، يحمل منها قيمة حيوية .

وقد رصد موكاروفسكي ثلاثة معايير لهذه القيمة ، هي : المعيار المكاني ، والمعيار الزماني ، والمعيار البرهاني ، ثم قال :

ربما اعترض بعض الناس على هذا التقسيم ورأى أن هذه المعايير الثلاثة ليست في حقيقة الأمر سوى معيار واحد له ثلاثة جوانب متضاربة . ولن يصح هذا في الواقع إلا إذا كانت صفة الكلية المثالية للقيمة الجمالية أمراً ممكنًا حقا ، في هذه الحالة سوف تصدق كل قيمة عيانية كلية في كل مكان وعلى الدوام ، وتصحب بنفس القدر برهاناً لدى أي فرد ،^(١٨)

ولكنه لما كان يأخذ بفكرة أن القيمة الكلية تتحول ، وأن مجالها وموضوعها كليهما في تغير دائم ، وأنها بذلك تنفجر إلى الاستقرار ، فإنه يرتب على هذا أن هذه المعايير كثيراً ما تتباين . ويضرب مثالا على هذا أن القيمة التي تتحقق لها أقصى غاية من الامتداد في المكان قد لا تتطوى على القدوة على الامتداد في الزمان أو تكون برهاناً في ذاتها .

ثم يضي موكاروفسكي فيشرح هذه المعايير ، بادئا بمعيار الامتداد في المكان وفي الأوساط الاجتماعية المختلفة . وهو يرى أن هذا المعيار هو أقل الثلاثة إقناعا ، فهناك حالات يحدث فيها العمل الفني طيننا وسعنا ثم ما يلبث أن يفقده . ونحن في هذه الحالة نقول إن قيمته الكلية ضئيلة أو معدومة ، ولكننا نعمل عندئذ على عنصر الزمن . ومع هذا فليس معنى ذلك أن الامتداد في الساحة المكانية والاجتماعية لا أهمية له بالنسبة إلى تاريخ الفنون ، بل على العكس ، فإن أحد أعناء هذا العلم لا يقتصر على دراسة الاستعداد الآن Synchronic لكل عمل فني مفرد ، بل لفحص الاتجاه العام لكل حقبة ، مع أخذ الانتشار النسبي لبعض الأعمال الفنية في الاعتبار . فهناك حطب في تاريخ الفن يسود فيها الاعتقاد بأن عالمة العمل الفني تعتمد على كونه مقبولا لدى طليقة اجتماعية بعينها (وعلى

طليعا مثالا فإن هدفه الأخير هو أن يكشف عن موقفه الخاص منه ، وأن يعبر عن حالته الوجدانية ومشاعره وعواطفه التي يثيرها فيه غنلة الجمال الممن للطبيعة ، كما يجب عليه في الوقت نفسه أن ينقل إلينا عاطفة نستطيع أن ندرك فيها مواقفنا الخاصة من الطبيعة ، على الرغم مما يمكن أن تكون عليه هذه المواقف من غموض . ومن ثم فإنه يطبع العواطف المختلفة بطابع معين . وإذا لم تحمل صورته إلينا عاطفة أصيلة ، أي إذا هو أخف في أن يعبر عن صفة إنسانية جوهرية ، فإن صورته ستكون فاقدة للحياة ، ولن تقبل منه بوصفها صورة فنية . وهكذا تصبح الأسابيس والمشاعر والعواطف هي مشخصات المعرفة الخاصة في الفن .

وهكذا يحمل هذه الفلسفات من وعي الإنسان الشرط الأساسي للمعرفة بعامة ، وللإدراك الجمالي بخاصة ، حيث يكسب العمل الفني قيمته الحقيقية من خلال علاقته بهذا الوعي وليس خارج هذا الوعي أو بمزول عنه . وهذا ما تناحراه - جذريا - النظريات للمعاصرة التي يجمعها إطار الفكر البنوي . فهل الرغم من وجوه الاختلاف التي قد تكون - على سبيل المثال - بين نظريات ليفي شتراوس الأنثروبولوجية وطروح لاكان لعلم النفس الفرويدي ، فإنه من بين نقاط الاتفاق القليلة التي لا نزاع عليها بينهما رفضها المألوف لفكرة المئات التي سادت الفكر الظاهري بصفة عامة ، وأعمال ساروت وميرلو بوفتي بصفة خاصة . وشتراوس إنما يرفض الفكر الظاهري لموقف هذا الفكر للعاطف مع ما يسميه «أوهام الذاتية» ، ويرى أن رسالة الفيلسوف هي «أن يفهم الوجود في علاقته بنفسه ، وليس في علاقته بالإنسان»^(١٩) .

إن فهم الوجود في علاقته بالإنسان يتضمن تلقائيا القول بالقيمة الذاتية لهذا الوجود . وبالنسبة إلى الأعمال الفنية ربما استبعدت القيمة الذاتية (الزهرية للزخرفة على منضدة في ركن الحجرة ليست لها قيمة نفعية) ولكن تبقى القيمة النوعية الخاصة بالفن ، وهي القيمة الجمالية . وقد عالج موكاروفسكي - وهو من أطباء مدرسة براغ - مشكلة القيمة الجمالية من منظور فلسفة الجمال الماركسي مع بعض التحوير والتطوير .

لقد طرح الفكر التقدي التقليدي فكرة القيمة الجمالية المطلقة بوصفها إحدى القيم التي يطمح العمل الفني إلى تحقيقها ، أو التي يرضى الناس أن ينجلوها متحفقة له . وهي بذلك قيمة قائمة خارج أي عمل فني وسابقة عليه ولها وجودها المطلق . وهي بوصفها قيمة مطلقة فإنها لا تتحقق قط في عمل فني ، بل تظل هدفاً نسبي إليه كل الأعمال الفنية . ويمتاز هذه القيمة هو ذاتها ، لأنها هي المثال الذي ينبغي أن يتجلى . وبهذا أضيق الفكر التقدي التقليدي على القيمة الجمالية طابعاً أنطولوجيا يتجاوز حدود الزمان والمكان ، أي يتجاوز حدود البيئة التي ظهر فيها العمل الفني وكل الياثات الأخرى التي استطاع أن يتشرب فيها ، ويتجاوز الحقبة الزمانية التي شهدته ، وكل الحطب الزمانية الأخرى التي عاد للظهور فيها .

ولقد كان من الأفكار المهمة التي نشأت بالضرورة عن هذا الاعتقاد فكرة المقصد الجمال ، حيث أصبح من المقرر أن الفنان وهو يبدع عمله الفني يظل مشغولا بفكرة أن يحقق هذا العمل القبول المطلق . وهذا

الأطولوجية ، ويرد القبة إلى ذلك الجوهر الأنثروبولوجي للإنسان . والفرق الجوهرى بين المفهومين هو أن القبة الجمالية الأطولوجية تخوض كل محتوى حياتي ، في حين أن الكيان الأنثروبولوجي البديل يتضمن محتوى نوعيا يحدده في وضوح : للجمال لا يكون إلا من أجل الإنسان . وأيضاً فإن الكيان الأنثروبولوجي قادر على إنتاج عدد لا يحصى من أشكال التحقق الجمالي ، المتصلة بجوانب نوعية عظيمة من الحياة الإنسانية . فهناك إذن توتر نوعي بين الكيان الأنثروبولوجي وبين تحققه الجمالي ، وكل تحقق إنمائي يكشف عن جانب جديد من النظام الأساسي للإنسان .

هكذا يتضح لنا أن أي تفكير في الفن ينبع من إيديولوجية بعينها ، فأخط الإنسان دائماً في الاعتبار ، لا الإنسان المطلق بل الإنسان الاجتماعي ، بوصفه لافلا ، سواء أكان متجاً أو مستقبلاً . هذا التفكير لا يمكن أن يبنى فكرة القيمة - بل - على العكس - لا يجد متاعاً من أن يسلّم بها ويبحث عنها ويضعها للحكم والتقدير . ومن ثم تبدو لفارقة - بل للفاصلة - بين شتا - فما قد يخطر ببال البنويين من أن النبوة ليست مجرد منح في التفكير بل إيديولوجية . ذلك أن استبعاد اللغات الفاعلة ، أي اللغات الإنسانية ، يسلط الإنسان من المنظور . ولا إيديولوجية بغير الإنسان .

وحيث نذكر النبوة فإنما نقف عند هذا المنهج الذي استفاض وسط جناحه خلال العفنين الماضيين على كثير من العلوم الإنسانية التقليدية وبجالات النشاط الإنساني ومنها الأدب . ففي إطار هذا المنهج يتكرر التأكيد بأن دراسة الأدب يجب أن تكون دراسة علمية موضوعية . وقد كتب يو . م . لوتمان مقالاً بعنوان « يجب أن تكون دراسة الأدب علماً » (١٩٦٧) ، وإن لم يكن مفهوم العلم عنده محمداً بنموذجه السيبرنتيكي ، كما هو الحال عند إلفانوف ، ولا هو ينطخ من الوصف الكلي غاية له (وإن ظهر طموحه إلى تحقيق ذلك في كتاباته) ، بقدر ما كان مفهومه بنويًا للأدب بوصفه نظاماً روحياً يمكن تحديده من خلال العلاقات المتعارضة (٢١) .

الأمر إذن لا يقتصر على دراسة الأدب بمنهج علمي بل ينجح إلى إنشاء أو تأسيس ما يمكن أن يسمى بعلم الأدب . وليس هذا بدعاً على كل حال إذا نحن تذكرنا التطور اللغوي للإنسان ، وكيف أن كثيراً مما يسمى بالعلوم الإنسانية في العصر الحديث (كالعلوم النفسية والعلوم الاجتماعية وعلم الجمال) لم تكن من قبل سوى جوانب من المنظومة الفلسفية التي تشتمل عليها نظرية للمرة القديمة . وعلى ذلك فلم الأدب هو ذلك العلم الذي يريد أن يعطي البحث في الأدب استقلالية . وغاية هذا العلم هي الكشف عن النظام العام للأدب من حيث هو نظام ينطوي على مجموعة من النظم الفرعية المتشعبة في أجناسه وأشكاله المختلفة ، وذلك عن طريق التحليل والوصف ، وصولاً من ذلك إلى ما يكون به الأدب في ذاته أدباً ، أي إلى ما يسمى بأدبية الأدب .

وسلم هذا العلم - بالضرورة - بأن العمل الأدبي كيان مستقل قائم بذاته ، ولا علاقة له حتى بجمده ، لأن المبدع حين يفرغ من عمله يصبح شأنه شأن الآخرين في علاقته به ، في حين يتحرك العمل نفسه

سبل المثال نذكر الأدب الفرنسي في حقبة الصالونات الأدبية العظيمة في القرنين السابع عشر والثامن عشر) . وفي حطب أخرى يمكن لتجاذج العمل الفني أن يكون مقبولاً لدى مجموعة متخفة أكثر محدودية وإن كانت لها صلة علمية (مثل طليعي ما بعد الحرب ، حيث كان الفنانون المشاركون في الإنتاج يشكلون هم أنفسهم جمهورهم الخاص) وفي أزمات أخرى يصبح الاتفاق العام بين كل الطبقات والأوساط الاجتماعية مطلباً ، من حيث إنه يشير إلى العلية ... وهذه الاتجاهات كلها وغيرها مما يمكن أن يكون شبيهاً بها ، تتدرج خلال التطور العام للفن ، وتكشف عن خصائص كل مرحلة من مراحله (٢٢) .

أما بالنسبة إلى المقياس الثاني ، وهو مقياس الزمان ، فإن موكاروفسكي يعتقد أن الزمن وحده كفيل بأن يتحتم المنزى الحقيقي للعمل الفني . ثم يقول :

«إننا - حين نحكم على العمل الفني لا نقدر النتائج المحسوسة لنفسه بل (الموضوع الجمالي) الذي يمثل المعادل غير المادي له في حياتنا ، الذي ينشأ عن قاطع الدواعي التي يثيرها العمل مع التراث الجمالي إلى الذي هو ملكية جمعية . وهذا الموضوع الجمالي خاضع لطبيعة التحول للتغير ، حتى عندما يظل مرتبطاً بالموضوع المحسوس نفسه . ويحدث التحول في الموضوع الجمالي عندما يمتد العمل إلى قطاع اجتماعي يخضع عن ذلك الذي نشأ فيه . ومع ذلك فإن هذه التغيرات الآتية التي تصيب الموضوع الجمالي هي في الغالب فاعلة للمعزى إذا هي قورنت بالتغيرات الاستعرافية Diacronic التي تعبره له مع معنى الزمن . فعلى معنى الزمن يمكن أن يصبح العمل ذو الكيان الحسي الموحد عدداً من الموضوعات الجمالية التي يخضع الواحد منها لجرباً من الآخر ، والتي يتصل كل منها بمرحلة مختلفة من مراحل التطور التي تصيب بنية فن بعينه . وعلى هذا فإنه كلما طالت مدة احتفاظ العمل الفني بتأثيره الجمالي ازداد اليقين من أن لفرة القيمة على البقاء على هذا النحو لا تتمثل في موضوع جمالي وقتي ، بل في الطريقة التي أبدع بها العمل نفسه في مظهره الحسي» (٢٣) .

أما المقياس الثالث للقيمة الجمالية فهو المقياس البرهاني . وهو يعني عند موكاروفسكي أن الفرد حين يحكم على عمل فني فإنه يصدر عن يقين مباشر من أن حكمه غير محدود بفرديته ، وأنه يمتد في الواقع إلى الألف العللي ، وأنه يحاول - من ثم - أن يفرض يقينه هذا على الآخرين بوصفه قضية مسلمة .

وواضح أن موكاروفسكي يلج على تأكيد خضوع هذه المعايير الثلاثة للتغير خلال مراحل التطور المختلفة ، ولكنه لا يهدف من رصد هذا التغير إلى القبول بنسبة القيمة الجمالية ، في الوقت الذي يرفض به كذلك أنطولوجيتها . وهو يمثل هذا التمازض الظاهري بالإحالة إلى ما اكتشفت عنه المقارنات بين مبدعات الفن البديل في الأنماط المختلفة وتاج الفن الشعبي وفن الأطفال من وجوه تماثل . فهو يرى هذه الوجوه من الخائل كما لو كانت شاهداً على قيام أساس أنثروبولوجي عام ، تصدر عنه هذه المبدعات فهناك شيء إنساني عام ، يستقر في أحاق كل فعل إنساني . ومن ثم يجعل موكاروفسكي الأساس الأنثروبولوجي بديلاً من تلك القيمة

الأدبي. وهي بهذا الوضع تصبح ملامة كل الملامة لمنهج التحليل الموضوعي.

ولاشك في أن تحليل لغة النص أسلوب مشروع. يصل في كثير من الأحيان إلى نتائج باهرة، ولكنه ليس الأسلوب الوحيد، فهناك أيضا أسلوب التفسير، على نحو ما أشار إليه فوكو *Foucault* في كتابه «الكلمات والأشياء» *Les Mots et les Choses*. ومع أن هذين الأسلوبين يتعاضدان فأنهما يتعارضان تعارضا أساسيا. فإذا كان التفسير يملأ ذلك الحيز الناشئ عن اندغام الذات (في الشيء) فإن التحليل يحمل من استبعاد تلك الذات ضرورة لازمة لدراسة الخصائص الشكلية التي تكثف عملية استظهار أي نمط من أنماط الخطاب. وفي مجال الأدب على وجه أخص، يتوقف قيام علم للأدب - على نحو ما بينه بارت بطريقة رائعة - بما يتاح له من قدرة على معالجة الأعمال الأدبية بوصفها أسطورة. ويمكن أن تفهم كلمة الأسطورة هنا بمعناها الذي حدده هانز ليق شتراوس، أي بوصفها نمطا من الخطاب استبعدت منه ذات القاص^(٢٢).

فالتعامل مع الأعمال الأدبية بوصفها أسطورة يعني تحليلها بمعزل عن أي مؤلف، لأن أحدا لا يدعي أن الأسطورة من تأليفه. وهي في الوقت نفسه بناء لغوي. إنها نموذج باهر للبناء اللغوي الذي يشكل كيانا أدبيا موضوعيا مستقلا بذاته.

ومن جهة أخرى يرى جيرار جينيت *G. Genette* أن علم الأدب البنائي يتجنب كل المحاولات التي تنحرف إلى اختزال العمل الأدبي، على نحو ما يصنع التحليل النفسي أو الشروح الماركسية. ومع ذلك فإن علم الأدب البنائي يقوم بطريقة الخاصة بنوع من الاختزال الداخلي. بمعنى أنه يصطدم بمادة العمل حتى يصل إلى هيكله العظمي. وهذه العملية ليست سطحية في الحقيقة، بل هي تمثّل - إلى حد بعيد - نظرة حادة أشبه ما تكون بالأسفة الحمراء التي تستطيع أن تتوغل في أعماق الشيء إذا هي سلطت عليه من الخارج^(٢٣).

إن الوصول إلى هذا الهيكل العظمي للعمل الأدبي. أو لنقل - التزاما بالمصطلح - هذا النظام الغائر لبنية العمل الأدبي، لا يمكن أن يكون غاية في ذاته، لأنه من الطبيعي أن ينطوي العمل الأدبي على نظام داخلي. ومنه يصبح الكشف عن هذا النظام متضمنا أهمية في ذاته يكون المنهج البنوي مبررا، إذ أنه لا يمكن الكشف عن هذا النظام إلا بهذا المنهج.

على أن نقاد النبوية لا يأخذون عليها ما تنحرف إليه من اختزال العمل الأدبي نفسه إلى نظام فحسب، بل يرون أنها تقوم أساسا على تجرييد العمل الأدبي من جهتين أخريين، وهما مجرد حين تفصل المادة المرصودة عن سياقها التاريخي (ومن ثم ينشأ خطر الوقوع في «الوهم الشكل»)، وهي مجرد بقدرة ما تفصل الإنسان عن نتاجه الحضاري (ومن ثم يبدد «خطأ» الإنسان لدى النبويين بأن يصبح حقيقة^(٢٤)).

وليس من هدف هذا المقال تقديم عرض للنبوية فضلا عن نقدها، وإنما كان قوفنا عندها هذه الوقفة لكي نذكر إلى أي مدى

حركته الخاصة بمعزل عنه. وأيضا فإن العمل ذاته، بوصفه كيانا مستقلا، لا يقبل أي شرح يفرض عليه من خارجه، لأنه مكثف بذاته، ثم هو لا يتجسّج - انحر الأمر - للقسم التقليدي التي تقسمه إلى شكل ومحتوى.

وهكذا استبعدت النبوية الإنسان نفسه من مجال البحث، إذ أنه لا يمكن أن يؤخذ الفاعل والموقف في الاعتبار مادام الإنسان (الفاعل) ونتاجه الحضاري (المفعول) والإطار الحضاري الذي يحيط به (الموقف) لا تخضع للنموذج التحليلي نفسه. فالإنسان بعد بمثابة الآلة التي تكشف الظواهر الحضارية عن نفسها (كالكلفة والأسطورة والديانة والفرق... الخ) من خلاله. ورتبنا على هذا فإنه ينبغي بوصفه كائنا حيا يتجه إليه البحث، لكي يصبح تجريدا مثاليا. وعلى حين تحاول الوجودية والظواهرية - على سبيل المثال - معرفة الإنسان من خلال الاتحاد الشخصي بين المحلل والمحلل، فإن البنوي، بوصفه مراقبا منعزلا، ويجردا من الدعاوى الأخلاقية أو الميتافيزيقية، لا يأخذ الإنسان أو موقفه في الحسبان، بل ما يتجسّج من نشاطه العقلي. ويمكننا أن نذكر الحالة الأولى بوصفها محاولة لفهم الوجود وفي علاقته بنفس الإنسان، في حين تبدو الحالة الثانية محاولة لفهم الوجود وفي علاقته بنفسه^(٢٥) وقد سبق أن عرفنا أن هذه الفكرة الأساسية هي التي يلتقي عندها النبويان الكبيران: ليق شتراوس ولا كان، على ما بينها بعد ذلك من وجوه الخلاف. وبهذه الطريقة تخلفت النبوية - على نحو ما هو الشأن في العلوم الطبيعية - من كل ما يتعلق بمبحث القيمة. وكل ما يتعلق بالدعاوى الأخلاقية أو النظريات الميتافيزيقية، مكتفية بمنهجها التحليلي الوصفي.

وأما فيما يتعلق بالتصورات التقليدية الخاصة بشكل العمل الأدبي وعتماده (ولنتذكر هنا أن التفكير الإيديولوجي نفسه يفرق بينها حين يلقى بالنقل على نوعية المحتوى الجاهل للعمل الفني) فنرى الواضح أن النبوية تحاول - مشتركة في هذا مع مدرسة الجشطط النفسية، وكرد فعل للترمة الإمبريقية التجريبية - «التحرك نحو دراسة المحفل الكامل في الاعتبار، ولا تلتزم من الشبه بنظريات القرن العشرين في مجال العلوم الطبيعية. فكما انتهت هذه العلوم حديثا إلى الشك فيما يتصل بالخاصية المادية للذرة، تثبت الدراسة النبوية أن المحتوى هو في حقيقته شكل، وأن تحليل هذا الشكل المستخفي عن العين يتطلب قالبا يكشف للملاحظ مالا يتال عن طريق الحس المباشر^(٢٦)».

وإذا كان العمل الأدبي في أبسط مظاهره يمثل نشاطا لغويا يصدر عن إنسان فإن هذه الحقيقة لا تمثل أي عبة أمام التحليل البنوي للعمل الأدبي بوصفه كيانا موضوعيا منعزلا عن صاحبه، فالبنويون - فيما يبدو - يأخذون بأن اللغة سابقة على التفكير، وأن الإنسان حتى حين يظن أنه يفكر فإنه في الحقيقة يستخدم أفكار اللغة نفسها. وهذا ما يرفضه نقاد النبوية، «فالتفكير ليس عبدا للغة، على عكس ما يعلنه أولئك النبويون بطريقة قهريّة، من أن اللغة «تتحدث نفسها» من خلال الإنسان^(٢٧)» ولكن يبدو أنه لم تكن لدى البنويين مندوحة عن تقرير استقلالية اللغة كذلك، مادامت هي التي تشكل جسم العمل

فليس في وسع العالم أن يعرف شيئا من أي شيء دون أن ينهك - بطريقة مباشرة أو غير مباشرة - في الشيء الذي يراقبه. ومن ثم يستحيل أن نحصل معرفة ما بأي خاصة غريبالية أو بأي كائن دون تفاعل. وفي هذا السياق تصبح النظرية العلمية صورة للعلاقة بين الإنسان والطبيعة. ولما كانت هذه العلاقة متغيرة فإن النظرية كذلك تبني أن تنحصر للتغير. وإذا فسرنا «المعرفة الغيبية *a priori knowledge*» التي أطلقها إدموند هابز على النظرية العلمية المعاصرة لما مزعاها، فهو يصدر عن موقف إستمولوجي يقيمه على أسرار أن الكون الذي يصفه العالم ليس كونا موضوعيا بصورة كلية، بل هو - في جانب منه - كون ذاتي... وإنه لمن سخرية الأحداث أنه في الوقت الذي راحت فيه العلوم الطبيعية تسمى جاهدة لكي تخرج نفسها من «أسطورة» الموضوعية، والقدرة على التنبؤ، وعلينا المنهج بصفة عامة، انجذبت العلوم الإنسانية إلى مزيد من المنهجية المحددة تحديدا صارما.

إن طبيعة الظاهرة الأدبية تفرض لها وجودا خاصا، لأنها جُتَّح في شبكة من العلاقات بالغة التعقيد، تضم الذاتي والموضوعي والفرد البدع والجمهور المتلقي ومستويات الوعي والمناخ الاجتماعي والحد التاريخي، وكلها عناصر مرنة، تتبادل أماكنها من حيث الفاعلية من حالة إلى أخرى. ومن ثم لن يجد علماء الإنسانيات عرجا من مآزقهم إلا بأن يطوروا مناهج الانسانية نفسها بما يوائم حقول مادة دراستهم.

ومن أجل هذا يعود البحث عن امتداد العمل الأدبي خارج نطاقه المطلق المحدود، وذلك من خلال محاولة للمصالحة بين البيئية وفلسفة الجبال الماركسية، تقرب بينها في إنتاج فكر ينيرى ماركسي في آن واحد. ومن ثم يذهب يوري لوتمان^(٢٤) إلى أنه ينبغي من الناحية المنهجية استخدام مصطلح البيئية بكل حذر، لأن الدراسة الأدبية البيئية - في رأيه - لا تشكل مدرسة علمية كاملة ومكتملة التكوين. وهو من أجل ذلك قد حاول العودة بمفهوم البيئية إلى المدرسة الشكلية الروسية. وهي محاولة قصد بها تقديم منهج علمي خاص لمصطلح «التحليل البيئي» للمراوغ، الذي عملت على تمتع نظريات البيوتيين الفرنسيين المختلفة.

والواقع أن لوتمان قد عالج الأدب في كتاباته الأخيرة بوصفه مظهرا أو شفرة في شبكة العلاقات المائلة في حفة بعينها، حيث فحص «التيمة» الأدبية أو الخاصة الأدبية في علاقتها بشاهد السياق التاريخي، بوصفها مثلين لأنماط السلوك النموذجية المائلة في حفة زمنية بعينها^(٢٥).



تبذل الجهود منذ أكثر من عقدين من الزمان من أجل إقامة علم للأدب، يجاوز كثيرا كل الطموح العلمي الذي شغل مدرسة النقد الجديد منذ عشرينيات هذا القرن، حيث يستقر العمل الأدبي في منظوره كيانا موضوعيا مستقلا، قابلا للتحليل والوصف، مع إسقاط كل ركائز المناهج المعيارية وكل أدواتها وفي مقدمتها الناقد نفسه في صورته التقليدية. إننا لا نجد مكانا لهذا الناقد في كتابات البيوتيين - إن وجدناه - إلا في الهامش أو في الظل، فهو في منظورهم من البقايا المتخلفة من الأئمة القديمة. واتجاه العناية المتزايد إلى القارئ بدلًا من الناقد - على طرائفها - تشير في وضوح إلى محاولة تجنب الوقوع في دائرة الأحكام التقويمية، والإعلاء من قيمة الدليلات الوصفية.

ومع ذلك لا بد من أن نشير هنا إلى حقيقة مهمة، وهي أن كل الدراسات التطبيقية التي قام بها البيوتيون لأعمال شعرية أو روائية قد اختارت نماذجها من كبار الشعراء والروائيين المشهود لهم بالتفوق. وهذا الاختيار نفسه يتضمن التسليم ابتداء بقيمة هذه الأعمال الفنية.

وفي الحق إن محاولة إخضاع الظاهرة الأدبية، ومن ثم الحدث الأدبي، لمناهج العلوم الطبيعية، إنما كانت تعبيرا عن إدراك الإنسانيين لتخلف مناهج الدراسات الإنسانية بعامه إذا هي قست بمناهج العلوم - س - أ - حازت من تقدم في العصر الحديث، وعن رغبة أصحاب هذه المناهج الإنسانية في مجاوزة هذا التخلف باصطناع المناهج نفسها التي استخدمت في مجال الطبيعيات. وهذه الفكرة الكبيرة لا يمكن أن تكسب شرعية إلا على المستوى التجريدي الصرف، حيث يعزل الحدث الأدبي أو الظاهرة الأدبية عن سياقها الخاص، ويدفع بها - كأي حدث طبيعي أو ظاهرة طبيعية - إلى معامل التحليل، للكشف عن النظام أو النظم التي تحكمها، واستخلاص القوانين العامة وراء هذه النظم.

وعلى هذا المستوى التجريدي الصرف قد تشابه الظواهر الطبيعية والظواهر الإنسانية بقدر يسمح لقيام علم كامل (هو ما يعرف بالسيرنطقا) بمحاول الكشف عن القوانين المشتركة بين هذه الظواهر وتلك من أجل توظيفها مرة أخرى في إنتاج أشكال جديدة، مدخرا بذلك الجهد الإنساني الضخم المطلوب لإنتاجها. وهذه المحاولة تتطوى في كثير من جوانبها على إعدام للإنسان بعدد ما تمسك إلى تلخيصه في مجموعة من القوانين. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الأدب، فدراسة الأدب بمناهج العلوم الطبيعية إنما تقوم أساسا على التوحيد بين الظاهرة الأدبية والظاهرة الطبيعية. ولا بأس - في مستوى بعينه - من هذا التوحيد، إذا كان الهدف هو مجرد التعرف على النظم والقوانين التي تحكم الظاهرة. ولكن الظاهرة الأدبية ما تلت أن تغلت من هذا الحصار، وتعلن تمردا.

ولقد أصبح من الدارج الآن في مجال العلوم الطبيعية - كما يقول فلويد ميري *F. Merrell* (٢٦) - أن مسألة المراقب المنزول تطوى على الوهم، إذ ليس من الممكن استبعاد العقل من العالم مادام العقل يمثل جزءا مكملا لهذا العالم. وأيضا فإن العمليات العقلية، الشعورية منها واللاشعورية على السواء، يجب أن تدخل ضمن ما هو موضوع مراقبة،

هو فردى ، وهذه هي الوحدة التي تستلظ في الطريق وحتى إذا سلمنا بأن مثل هذا التحليل قد يحقق النجاح في حالة استثنائية ، فإنه لن يكون قادرا على شرح الفرق بين إحدى الروائع الفنية وعمل آخر لأحد الممثلين عاليا ، له وظيفة فردية مشابهة . إن القيمة الجمالية ترجع إلى النظام الاجتماعي ، فهي ترتبط بمنطق يجاوز ما هو فردى ... والأعمال الأدبية العظيمة ، كأعمال راسين ، إنما تنشأ أصلا من موقف اجتماعي معين ، ولكنها - بحكم أنها أبعد ما يمكن عن أن تكون مجرد انعكاس لوعي جمعي - تعد تعبيرا متأسكا وموحدا على نحو خاص عن ميول جماعة معينة ومطامعها . إنها تعبير عما شعر به أعضاء الجماعة المفردون ولكروا فيه دون أن يكونوا على وعي بذلك ، أو دون أن يكونوا قادرين على صياغته بتلك الطريقة المتأسكة (٣١)

وهكذا يرتد جولدمان بالقيمة الجمالية إلى النظام الاجتماعي ، حيث يصبح العمل الفني تعبيرا - وليس انعكاسا - عن وعي الجماعة التي تضم الفنان بوصفه فردا فيها . وإذا حاول الإنسان أن يرى الوحدة التي تجمع أفعال راسين في علاقتها براسين فإنه يتحقق في إدراك هذه الوحدة . ولكنه إذا حاول أن يرى هذه الوحدة في علاقتها مع الجماعة فإنه يصل إلى أشكال من الترابط لم يتكرها راسين قط . ذلك لأن راسين كانت لديه الحاجة الجمالية لأن يبنى عالما مترابيا ، دون أن يعرف هذه الحاجة سببا . ولا يتحقق هذا الترابط إلا من خلال علاقته بالجماعة . لذلك فإنني أقول : إن معارفنا جميعا تتطلب قلبا ذاتيا وقلبا موضوعيا .

وعلى هذا النحو نجد المشكلة المنهجية حلها على يد لوتمان وجولدمان وأصحاب هذا الاتجاه الذي يأخذ بعينيه المنهج ، دون أن يهمل الإطار الحيوي الذي تتحرك فيه الظاهرة الأدبية . وإذا كانت مشكلة الذات والموضوع مازالت تشغل حيزا من تفكير المشتغلين بالنشاط النقدي فإن الحل الذي يقدمه هذا الاتجاه يظل مقبولا إلى أن يظهر حل آخر أكثر فاعلية ، فلا نهاية للبحث ، ولا نهاية للكشف ، وكل تمحيص جديد هو إضافة تنويرية لها أهميتها . وإذا كان أتاقول فرانس قد تشكك في القرن الماضي في إمكان قيام علم للأدب فإن الجهود التي بذلت وما تزال تنذل في هذا القرن في دراسة الظاهرة الأدبية تؤكد أن مثل هذا الشك لم يعد له مبرر ، فليست المشكلة الجوهرية الآن تتعلق بمدى إمكان قيام هذا العلم ، ولكنها - في المثل الأول - تتعلق بالمنهج الملائم له . وربما كان الجمع بين الوصفية والمباعدة في منهج مترابط يطرح على الفكر النقدي حلا من الحلول الممكنة .

● هوامش البحث

- ١ - انظر ستال هابن : النقد الأدبي ودراسه الحديثة - ترجمة د. إسماعيل عباس ود. محمد يوسف نجم - دار الثقافة ، بيروت ١٩٥٨ ، ج ١ ص ١١١ .
- ٢ - مارلو ثورر وزوجلا : النقد ، أسس النقد الأدبي الحديث - ترجمة هبة حاتم ، دمشق ١٩٦٧ ، ص ٦٥ .
- ٣ - نفسه ، ص ٦٧ .
- ٤ - نفسه ، ص ٦٣ .
- ٥ - انظر هابن ، ج ١ ص ١٠٠ - ١١٩ .

ويرى لوتمان وجولدمان أن هناك تمازجا بين رؤية الأدب أو فلسفته في الحياة Weltanschauung التي عبر عنها في بناء خياله له خصوصيته ، وفلسفة الحياة التي تستر على نحو مغلف بكثير من الغموض في وعي الجماعة . وهذا التجاوب يؤذن بتحقيق العمل الأدبي لوظيفته الجمالية حين يكون كاشفا لذلك الغموض ، ممثلا لبنية ذلك الوعي فيما يقبل وما يرفض وما يطرح إلى تحقيقه . ولأن هذا البناء الأدبي بناء خيالي فإنه يكسب قيمته الجمالية بمقدار ما تتألف فيه عناصر البناء وأدوات الصياغة مع تلك الرؤية ، مكونة منها بنية موحدة .

وهكذا يعود الكلام عن القيمة الجمالية بوصفها الخاصية المميزة للعمل الأدبي من حيث هو بنية خيالية ، ومن حيث هو نتاج في الوقت نفسه لرؤية للحياة متبادلة بين الأدب والفرد والجماعة التي ينتج عنها .

ويستخدم جولدمان لذلك مفهومين أساسيين هما «الفهم»

و«الشرح» . يقول :

«إن أهم عطينتين عظيمتين ترتبطان بالدراسة العلمية للحقائق الإنسانية هما الفهم والشرح ، وكلاهما يمثل إجراء تصوريا صرفا ، على الرغم من أننا نرى في الفهم عملية اتحاد بالشيء أو تغلغل بالفرد إليه أو التماثل معه ... الخ. إن الفهم هو الوصف الدقيق لبنية ذات مغزى في علاقتها بوظيفتها . أما الشرح فهو الوصف للمستعصى لبينة أكبر ، تكون لها البنية موضوع الدراسة ذات وظيفة . وعلى سبيل المثال أقول : إذا وصفت طفلة الحسنى بمصمصة وفكرة وظيفته الدينية ، فإنني عندئذ أفهم الملعب الجنسي . إنني عندئذ أبذل جهدا من أجل فهمهم ، ولست بذلك أشرح شيئا . ولكني بطبعي للملعب الجنسي أستطيع أن أشرح كيف أن أفعال راسين وبشكل ترجع إلى أصول جنسية ، وأنها لا تفي أصف العلاقات التي كانت قائمة بين الطبقات في القرن السابع عشر في فرنسا . وفي هذه الحالة لا تفي مرة أخرى أقوم بعملية وصف لبينة وصلها مفهومه ، ولكنني في الوقت نفسه أشرح كيف ولد الملعب الجنسي . فالشرح هو إدراج البنية التي وصفناها وفهمناها في إطار بنية أكبر تؤدي فيه وظيفتها ، ويمكنني فيه فهم وحدتها» (٣٢)

ومن الواضح أن بين جولدمان ولوتمان وجه التقاء جوهري ، يتمثل في أن كلا منهما لا يقتصر على دراسة العمل الفني في ذاته ، أي بوصفه موضوعا مستقلا ، بل يجاوز هذه المرحلة من أجل شرحه في إطار ما سماه لوتمان بشاهد السياق التاريخي ، وما سماه جولدمان بالبنية الأكبر .

ثم يعود جولدمان فيقول أن يكون العمل الفني تعبيرا عن ذات المبدع الفردية ، متغيا في هذا مع سائر النبريين ، ولكنه في الوقت نفسه يستبدل بهذا الفرد الوعي الاجتماعي الذي يمثل البنية الأكبر . وهو عندئذ لا يخرجنا من الحديث عن القيمة الجمالية للعمل الفني ، حيث تستعفه عند ذلك النظرية الماركسية فيقول :

«أعتقد أن أي دراسة تحاول شرح العمل الأدبي من خلال الذات الفردية ستواجه دائما صعوبتين على أقل تقدير . فأطلب الظن أنها لن تكون قادرة إلا على تناول عدد محدود من عناصر العمل ، وعلى وجه التحديد تلك العناصر التي عبر فيها الكاتب - ربما في شكل رمزي - عن مشكلاته الفردية . ولكن التشكيل البنوي لعالم العمل الأدبي يجاوز ما

- ٦ - انظر أولم فان أوكوتور: النقد الأول - ترجمة صلاح أحمد إبراهيم - دار تارن بيروت ١٩٦٠ ص ١٤١ - ١٤٥
- ٧ - نفسه . ص ١٥٤
- ٨ - هاجس ٣١/١
- ٩ - نفسه ١٩٧/٢ - ٨
- ١٠ - نفسه ١١٥/٢
- ١١ - J. A. Richard: *Poetical Criticism*, R. A. & K. P., London, 8th impr. 1950 p. 11
- ١٢ - أوكوتور نفسه . ص ٢٣٨
- ١٣ - نفسه ص ١٥٤
- ١٤ - هاجس ١١٣/٢
- ١٥ - كان هرويد هو أول من قرر أن التعبير ليس مبنياً على النظر :
- Eugenio Donato: *The Two Languages of Criticism of The Structuralist Controversy* - ed. R. Macksey & E. Donato, Johns Hopkins Paperbacks edition, 1972, p. 96.
- ١٦ - Ibid., p. 91.
- ١٧ - Ibid., pp. 89-90
- ١٨ - Mukarnvsky: *Structure, Sign, and Function* trans. and ed. by J. Burbank & P. Steiner Yale Univ. Press p. 61
- ١٩ - Loc. cit.
- ٢٠ - Ibid., p. 62
- ٢١ - Ann Shukman: *Soviet Semiotics and Literary Criticism* - New Lit. Hist., vol. IX-2, 1978, p. 193
- ٢٢ - Floyd Merrell: *Structuralism and Beyond, A Critique of Presuppositions* - Diogenes 92
- Ibid., p. 71. - ٢٣
- Ibid., 101. - ٢٤
- Donato op. cit., p. 97 - ٢٥
- Gerard Genette: *Structuralismus und Literatur - Wissenschaft - cf. Structuralismus in der literatur* - Köln, 9172, p. 79. - ٢٦
- Merrell op. cit., p. 73 - ٢٧
- Ibid., p. 93. - ٢٨
- Ronald A. Champagne: *A Grammar of the Languages of Culture, Literary Theory and Yuri M. Lotman's Semantics* New Lit. Hist., vol. IX-2 1978, p. 206. - ٢٩
- Shukman op. cit., pp. 193-4. - ٣٠
- Lucien Goldmann: *Structure, Human Reality, and Methodological Concept* - ed. in *The Structuralist Controversy*, p. 103 - ٣١
- Ibid., p. 109. - ٣٢

فصول

مجلة النقد الأدبي





التحليل النفسى للأدب

دراسة لمحتوى قصة « ليلي والذئب »

الدكتور فنج أحمد فنج

تقديم

« ليلي والذئب » هو عنوان واحدة من قصص المجموعة التي كتبها عادة السنان تحت عنوان « ليل الغرياء » . وهي المجموعة التي نشرتها دار الآداب البيروتية . والتي ظهرت طبعها الثالثة في سنة ١٩٧٥ . وتشغل قصتنا في هذه الطبعة من ص ٧٢ الى ص ١٠٦ .

وسوف نتناول هنا العمل الفني المنشور بالدراسة وفقا لمعطيات المنهج النفسى في التحليل والتفسير . وهذا هو أن نبين كيف يمكن للتحليل النفسى بوصفه نظرية في الإنسان ، وللمشغل به اشتغال عبر متخصص . أن يكشف في أى عمل إبداعى - كهذا النموذج الذى تلف الدراسة اليوم عنده - عن معان ودلالات ، وعن تعبير عن جوانب انسانية عميقة ، لا يمكن بلوغها بغير هذا المنهج . ولنوضح هذا بشئ من التفصيل .

تطوى على إعلان آخر ، وعلى تعبير مقابيل بل مناقض عن لا شعور ، وإذا بالشعور الظاهر نفسه لا يبدو أن يكون إنكارا لهذا اللاشعور ونفيا له . وهكذا نجد أن أكثر أشكال الآليات إلحاحا لا يبدو أن يكون قناعا يخفى وراءه أكثر أشكال القى تأكيداً ، لما أكثر ما يكون الحب المبالغ فيه مجرد قناع يخفى الكراهية . وما أكثر ما تكون الكراهية أو الغرور المعلن قناعا يخفى وراءه حبا وانشاءا يؤدى الإصلاح عنها إلى استشعار الإنم ومن ثم التمتع .

ينظر المشتغلون بالتحليل النفسى إليه بوصفه علما بالإنسان بما هو كذلك ، أى بوصفه علما يستمد أصوله من دراسة الإنسان في أحصى أحواله . وفي مقدمة هذه الأحوال حالة المرض . حيث تدفع الإنسان معاناته وآلامه إلى اليأس بما يصير ، فإذا بالحقبة تنكشف شيئا فشيئا وإذا بالظاهر السافر يكشف عن باطن حق . وإذا بالسطح الساذج البسيط يتفق عن عمق أكثر اكثارا وژءا وتمقيدا . وإذا وراء الشعور المعلن لا شعور مضمر ، وإذا بمظاهر الإعلان والتعبير عن هذا الشعور

التصدى له إلى ضروب من أحلام اليقظة أو الترفيه أو الإبداع الفنى والأدبى . أو غيره من ضروب الخيال .

وهكذا بإيجاز شديد. ودون دخول في تفاصيل حرجية وفنية متخصصة. تطور التحليل النفسي من نظرية وطريقة حرجية في علاج نوع محدد من المرض النفسي - هو العصاب - إلى نظرية عامة في أصول النفس وخصايها، وفي طبيعة الوجود الإنساني بأسره. وأيضاً إلى منهج وعلاجات وأدوات يستخدمها المتخصصون في اختراق جدار القموص المحيط بهذه النفس وقراءاته وأسلوبها في التعبير.

ومن هذا المطلق سيكون تناولنا هذا النص الأدبي - أي قصة عاده السان - مثلاً تناول فرويد وإيزت جيتز ، أوديب ، سوفوكليس وهاملت - شكسبير . ومثلاً يتناول المظنون التفسير الأعلام والأساطير . ومثلاً يتناول أيضاً مذكرات الرمعي . كما نضل فرويد عند كرات شريد . إلخ . وهذا مع قراءة هذا النص من منظور التحليل النفسي . لافي إبطاء الذي انتهى إليه على يد رودي فاسب . بل في إبطاء الراعي أيضاً . وبما نحقق له من الإفادة من جهود أوسع في نطاق الفلسفة والطب النفسي . وما نحقق له أيضاً . وللمستغلين به . من إفادة من الفكر للجميل . وسيفضي ذلك ما يطبقة الحال أن نشر - كما اقتضى الأمر - إلى أمر وأمكن . نظرية أو إلى أمر وحريات وفتيات نصيرية .

••• ليى والذلب

أوجدهم الخوف والوحدة والاضطراب

هذه القصة التي وقع اختيارنا عليها من بين القصص السبع في هذه المجموعة ، والتي تبلغ قرابة خمس وثلاثين صفحة ، هي في تقديرنا أفضل قصص المجموعة على الصبر عن جدل الوجود الإنساني ، جدل الوجود والعدم ، أو جدل الحرف والألمة ، من حيث كون الوجود الإنساني الحق هو الوجود الآن في حضرة الآخرين ، اعترافا منهم بالذات وتقبلا لها وتواصل معها ، ونقيضه العدم الذي يتمثل خوفا ووحدة ووحشة ، وفضانا للتواصل هو فقدان للأنا وللآخر معا ، وهما إذن وجهان لشيء واحد ، ومن ثم تكون الغربة والاعتزاب وبصيرة العالم خواء مجردا مما هو إنساني .

إن عنوان المجموعة كلها هو « ليل الغرب » . فالليل هو الظلمة وهو قبض النهار والنور والأمن . وليس هذا فقط بل إنه ليل الغرباء . حيث لا ألفة ولا تواصل .

أما القصة فنحوها «لبي والذئب» فالآخر هنا ذئب . لم يفقد إنسانيته فحسب . بل صار كذلك دماراً والتماماً وتزقيفاً . ولكن لما كنت أعرف حق المرأة - بدءاً من هيجل وانتهاءً بالتحليل النفسي - أن الآخر هو وجه من وجوه الذات . فإن الذئب هنا هو - بمعنى ما - لبي نفسها . أو هو - كما في المصطلح - «الأنا - الآخر» .

والتحليل النفسى هو العلم الذى استطاع أن يكشف عن الوجه الآخر، الوجه الخفى للإنسان فى وحدته الجذلية بهذا الوجه الظاهر.

ولكن التحليل النفسي لم يكشف فقط عن مضامين هذا الوجه وعن محتوى هذا الباطن الخفي، بل كشف لنا كذلك عن شكل هذا الوجه أو اللغة، التي يعلن بها هذا الوجه عن نفسه من خلف أقنعة الإكثار والتزييف . كشف لنا عن « لغة اللاشعور » . وما هو ذا « فرويد » مؤسس هذا العلم، بفرد أنشطته وأعظمها على الإطلاق « تفسير الأحلام » . حيث يقيم في هذا الجهد الدليل على أن « الحلم لغة العالم » . ويقول مصطفى صفوان مترجم هذا الكتاب : لقد عرف فرويد الإنسان بليته بما هو راقب، مثلاً عرفه أرسطو بليته بما هو عارف . وهكذا فإن كشف فرويد هو يعني ما كشف لغوي، كشف لنحر هذه اللغة وبلاغتها ومفرداتها . ولغة الرغبة هذه هي لغة اللاشعور، لغة العمليات الأولية، حيث الرموز والعمليات اللاشعورية، وبهذا التصير أكثر ما يكون ابتعاداً عن « الحياة » بل بعده عن النجاسة . إنها لغة معصورة بدائية في مقابل لغة الشعر والوعي والمنطق والمعرفة والواقع في أدائها تجريدها واستقالتها .

عن طريق المرض اذن كانت بداية الانتفاء الصادق والعين بماحية الوجود الإنساني من حيث هو وجود « راعب » في المقام الأول . يقوده نموه ونضجه إلى بداية طريق آخر ، يتحول فيه إلى « وجود عارف » . ومع ذلك يبقى الوجود الراغب قوة خفية محركة لا تقاوم ولا تنهر ، وإنما تظهر متخفية في لباس هذا « الوجود العارف » .

هذه الصورة التي استمدت أصولها الأولى من الإنسان مريضاً سرعان ما تعدت لتشمل وجود الإنسان كله مريضاً وسويًا ، طفلاً وراشداً ، يقطا وحالاً ، واقفاً على أرض الواقع الصلبة ومنصرفاً الى أعمال الإنتاج ، ومريضاً من هذا الواقع حين يسوق عليه فلا يقوى على

كانها نغيا حياة بشرية . فهذه الجمجمة ، التي هي في الأصل أداة تعليمية (حيث أن ليلي طالبة طب) صارت صديقة وحيدة ليلي ، تتواصل معها وتتحاور ، وترى فيها ذاتها متخارجة عنها ، أو - بعبارة هيجل - صارت ليلي مغترفة عن ذاتها في الجمجمة الميتة ، وس ثم لأنه في عقب الحديث عن صرخة الجمجمة الميتة نتحدث ليلي عن صرختها هي ، وعن حنجرتها هي .

ولعله يجدر بنا قبل أن نترسل في هذا العرض والتحليل والتفسير للفصل لنصوص هذه القصة - أقول : لعله يجدر بنا أن نحاول قدر الطاقة عرض القصة نفسها عرضاً موجزاً ، ثم نعود بعد ذلك إلى التفسير والتحليل .

في هذه القصة نحدثنا بطلتنا «ليلى» عن نفسها ، حديثاً تترجح فيه الذكريات بالوقائع والإطباعات والخيالات الشخصية . أكثر الكلمات تكراراً كلمة الحزنوفاً الشامل الطاغى العام يحيط بليلى ويغرقها ويغرق كل ما حولها . المهم أن ليلي هذه فتاة عربية تقيم في لندن وتدرس الطب فيها . لذلك فهي تقيم في المدينة الجامعية ، في واحد من أبنيتها ، وفي حجرة تذكر لنا راقها (٢٠٢) ، وتقيم معها في هذه الحجرة شريكها زبيدة التي كانت تانية . وهي شريكها (بالقرعة) كما تقول ونيس بالاختيار وعلاقة ليلي بيلمه الفتاة علاقة تآزر وشقاق وكراهية متبادلة . أما صديقة ليلي الوحيدة - كما تقول لنا هي نفسها - فهي الياجمية . هذا بالإشارة إلى عدد من النسي المنشورة ، التي تتل من الجدار خلف المكتبة ، والتي تشير واحدة منها إلى أمها ، والثانية إلى أبيها ، والثالثة إلى صديقها فراس . وهي تفرس الديابيس فيها . أما زميلتها فقد كانت ترتاع من أعمالها ، من طقوسها المرضية ذات الطابع العدواني التدميرى السحرى . كذلك كان ليلي هذه قط نجمة وتصادقه وتجاهله وتسيبه مديج ، كما أنها ترتكب في «مقر» إقامتها هذا أفعالاً لا ترضى عنها الإجارة ، كأن تقطع شريط الماتيف ، وتفسد اللوحات الفنية في غرفة الاستقبال ، وتسكب الحبر على الثياب المشورة في غرف الفصل ، وتحنف الفتيات بالهجوم (ص ١٠٤) .

ومن خلال تدفق الذكريات واختلاطها بالخواطر وبالأوهام تعرف ليلي عالم «ليلى» . ف. ف. ف. أن أمها مديدة مجتمع ، وأنها تتمتع بجمال باهر ، وشراسة أخاذة ، وثراء بالغ وأنها عاشت (الز) عمرها بعيدة عنها في المدارس - الداخلية ، وأن كل ما يرسلها - الحالات المالية . وكذلك كان الأمر بالنسبة لآبيها . وترسل إلى أبيها بريقة من أمها تخبرها فيها بانفصالها عن أبيها ، وتطلب منها أن تختار بينها . وهكذا ظلت وحيدة وغريبة ، بلا ثم وبلا أمومة بلا أب ، وبلا أبوة ، بل بلا منزل ولا وطن ولا صداقة حققة . وتقول ليلي : (٨٣) «خمس عشر عاماً ونجدة ، أتوسل يدا كبيرة دافئة كسقف دار»

ولا يبق بعد ذلك في حياة ليلي إلا شخص واحد ، يمثل الحبيب أو السند ، أو الأمل بل ربما كان يمثل وهم الأمل ، هذا هو «فراس»

وعل هذا ظلي والذلل ، وأيضاً ليلي الذلل ، أول ما تلمن عنه أول كتابتها هو خوفها : «إني خائفة (ص ٧٢) ، وكل ما حولها يرتعد خوفاً . . . السطور في مجلد الطب الكبير» وهنا قد يتساءل أهل الرواية الموضوعية الساذجة كيف لسطور مطبوعة على صفحة كتاب أن «ترنجف» وكذلك كيف يمكن - كما في النص - «أن يصاب النور بأغصاء» (ص ٧٢) .

الإجابة عن ذلك نعرفها من دراسات التحليل النفسى ومن تصورات النظرية . إننا هنا بإزاء فقدان التمايز بين الذات والعالم . لقد طغت الذات على العالم فأصبحت بإزاء وجود عكس . لقد صار عالم «ليلى» وليست ليلي وحدها ، خائفاً يرتعد ، وصار النور بعضاً منها ، يصيبه ما يمكن أن يصيبها . إننا - بعبارة حرفية أدق - بإزاء ما نسميه ميلانى كلاين «التسعين الذاتى الإسقاطى» Projective Identification . ولذلك أيضاً نجد «ليلى» في نفس الفقرة الأولى من هذه الصفحة الأولى تصف النور أو الحروف أو النور والحروف جميعاً - فتقول «إنها كاتيب سوف تبت لجة» ، وتطش على من مكان ما لسبب أنجهل كما لجهل هي أيضاً . ثم تذكر مرة أخرى الإرباب عن خوفها وتصف بين قوسين قروفاً فراس لو تدرى .

مرة أخرى كيف يمكن لمعطيات العالم المادى الجامدة كالنور والحروف أن تصبح أنياباً تبت وتقص لثقى وتلتهم بطيعة الحال .

الفترة الأولى إذن تلمن عن الحزنوفاً الذى حول عالم ليلي المادى إلى فرح وإلى خطر يمدد بالانكسار ، فليس الأمر مقصوراً إذن على فقدان التمايز بين الذات والعالم ، ولا أيضاً ما بالذات على العالم ، بل هناك أيضاً إيجابية . animism تلحق بالعالم غير الحى . هذه الإيجابية تنجدها لدى الباليين وصغار السن من الأطفال ، أما ظهورها لدى الراشدين في مجتمعات متحضرة فإنه علامة من علامات المرض العقلى ، أو ما يسمى بالذهان . Psychosis

ومع ذلك فإن آخر ما بالفقرة من كلمات هو طلب النجدة أو العون البشرى (يا فراس لو تدرى) . ولكن هل يدري فراس ، أو هل تقدر - ليلي - حل جملة يدري ؟ أى هل هي قادرة على حوار حقيقى وصادق حل نحو يمثل به وهو فراس ، أم أن حلقاً من صنعها ، أو صنع خوفها وعجزها واغترابها ، يحول بين فراس وبين أن يدري ؟

مرة أخرى هي «خائفة» ثم حديث عن الجمجمة صديقها الوحيدة . والطريف أن «ليلى» تتحدث عن الجمجمة بوصفها صديقة ، وهذا معناه أنه حيث يجب أن يقوم الحوار يصبح مجتمعا (كما هو الحال مع فراس) ، وأنه حيث يكون الحوار محالاً نرى ليلي تحمله (كما هو الحال مع الجمجمة) . فهي تلمننا عن فقدان الجمجمة لمرحها ، وعن برقى السخرية في لجة حنينها ، وعن فكها الأسفل الذى يرتجف ، وعن صرخة ميتة في عتقها للمقطوع وفي نفس السطر من نفس الفقرة تقول «... الصرخة في حنجرتي (حنجرتها هي) تنطق في كوم وماد صدق» .

وهكذا مرة أخرى نرى فقدان التمايز بين الذات أو الأنا والعالم المادى غير الحى ، ثم محاولة التعامل مع معطيات هذا العالم وكأنها حية ، بل

محميا من دينها الوجود كله . ولا يكون أمام ليل من سبيل إلى تواصله لتتبدد به هويتها ، إلا أن تذكر له اسم «حبيبا» وتلاحظها لها المرة الوحيدة في القصة كلها . التي تتحد فيها الاسم والهوية . كالميل ، إذ تقول للبايع : «الهمس هاشم» اسم كامل ، وهذه هوية ، وليس تحديد ليلي هويتها أمام بائع هوية هذا الحبيب ، إلا تعبيرا عن استحالة أن يكون لها هوية ووجود إلا بالاشتباه والالتصاف إلى هذا الحبيب .

لقد أنشأنا : وفيه : أمام هذه الصفحة ومرصنا بتفصيل شديد نواقلها - الجمجمة ، والذئب ، العنوان - بهدف توضيح ما يمكن لتأريخ التحليل النفسي . ولحرفيته في سبيل الكشف عن المدحوس واللا منطقية في هذا الجزء من العمل الفني .

ولعل بقي أسأت أن تشير إلى أهم عناصر هذه القصة وأهمها إيماننا في محادثة النفس وإبداء الذئب ، أغنى الحلم والذئب .

فما ينطق بالحلم (ص ٨٩) ذلك التي لازم ليلي منذ طفولتها . أو منذ أن عرفت كما تقول - علم الزجاج المسحوق بالدم - فوجزه أن جدتها - أي أمها - فالجدة هنا بديل رمزي للأم لا ترضعها مع أنها جالسة وأنها جالسة ، لأنها - كما تقول - خائفة . ومن ثم قد أحست بالجرع لأنها أحست بالخوف ، وعندما شرعت في البحث عن مصدر جدتها دفعتها الجدة بقسوة لأنها مشغولة ولا وقت لديها . عند ذلك هجست عليها بأنها الصغيرة ، ومزقت ثوبها لأنها جالسة (ص ٨٩) . لأنها خائفة ، لأنها شتمت رجلا إذا لم ترضع . ونطق هنا على هذا يشير إلى ذلك الجنس المميز من جانب الكاتبة بتحقيقه من أحسن حقائق الحياة النفسية للإنسان ، وهي الدور المزدوج للأم في حياة الطفل ، فهي مصدر للقاء ، ومصدر للأمن والمحبة ، وإعراض الأم عن طفلها - أو إحباطها للحاجة إلى الرضاة تنطوي في نفس الآن على إحباط للحاجة إلى الحب والأمن على نحو يفرض مشاعر الخوف والصدوان معا . لذا وجدنا ليلي في حلمها تنجم بأنها الصغيرة - وكأنها ذئب - على الأم - الجدة ، وتغرق ثوبها لأنها جالسة ، ولأنها خائفة . ولأنها شتمت رجلا إذا لم ترضع (ص ٨٩) . وهكذا فالرضاة هي الدرع الواق من الخوف ومن الموت رجلا . وهكذا نفهم معنى خوف ليلي الذي لا يخل إلا الإعلان عنه مرارا وتكرارا .

وتطرد ليلي من الغرفة فتهرب إلى الغابة بحث عن الذئب لترضع (هكذا بالنص) كانت تعرف أنه هناك ، ولم تكن خائفة منه كبقية الأطفال . فقد كانت تعرف أنه يحجم ، بطريقته الخاصة ، وأنه ليس شريرا ... وهكذا فطوال صفحة (٩٠) تروى ليلي حلم الذئب الذي ظلت - في حلمها - تبحث عنه في لفة . إنها تفيض امتنانا له ومحة . إنه كان شابا رقيقا شفاف العينين (هكذا) فالذئب الذي يرمز للصورة الشريرة للأم ، يتحول إلى شاب تفيض نحوه شعورا باهية والامتنان . فهو رقيق شفاف العينين ، هكذا يتحول رمز الأم الشريرة إلى صورة ذكورية ، إلى شاب رقيق ومحبوب . وفي عن البيان ما يتطوى عليه ذلك من استحالة منطقية ، لكن التحليل النفسي يعلمنا أن منطق الشعور

صديقها الذي تحاول دائما أن تتشدد به عند الحاجة ، وأن تقيم معه حوارا ، مجرد حوار ، كثيرا ما لا يتجاوز حدود الحوار الداخلي بينها وبين نفسها ، منصورة لياه حاضرا معها في أمثاله .

وتتضمن القصة وقائع أخرى ، بعضها لا يتجاوز نطاق الوهم أو الخيال ، ولكنها وقائع عظيمة الغزى عميقة الدلالة . فما هي ذى تذهب (ص ٨٤) إلى عزن ومتوق ، الذي تقول لنا إنها اختارته لاسمه لا لمظهر الحلويات به ، لأن اسمه عربي ، ألا يكشف لنا ذلك عن حاجة إلى تدعيم الهوية ، هويتها العربية . ولكنها عاجزة عن إقامة هويتها الشخصية فلا يبق أمامها إلا أن تدعمها هوية أخرى هي هوية صاحب عزن الحلويات . لقد شئت كما تقول - الحديث باللغة الأخرى - الإنجليزية . إن المشتغل بالتحليل النفسي الذي يعرف هذه الأعماق ، لا يمكن أن يمر بمثل هذه العبارة مروراً عابراً أو أن يتعامل معها في سطحية ، فاللغة أداة تواصل ، اللغة خطاب ، ولا خطاب بلا مخاطب . وهو - من ثم - يسأل : لماذا شئت ليلي الحديث باللغة الأخرى ؟ لقد شئت الحوار بلغة أجنبية . ولتذكر أن اللغة الوطنية هي - كما يقال في الإنجليزية - لغة الأم

Mother Tongue أو لسانها ، أي لغة الدف والتواصل العاطفي ، والالتصاف المح الذي يمنح الوجود شرعيته ، وهل هذا قليل ترغب في تواصل حق ، في حب صادق . وأحدى هي دائما رمز الحب . ألسنا نصف الجميلة في العربية بقول : حلوة ، ونصف جمال المرأة «بالحلوة» ، ونفس الشيء في الإنجليزية : فكلمة Sweet تعني «حلوى» كما أنها تستخدم مستخدماً شاملاً لوصف المرأة الجميلة . إنها إذن تسبح بلسان الأم ، أي بالتواصل الصادق الداخلي ، إلى بائع حلوى - أي مانع حب - عربي . ولعل اسم متوق نفسه يتطوى على معنى المقت والامتثال والتحرر من قيد الأسر والعبودية . وهي تطلب من هذا البائع «كلمة لك عيد ميلاد الجمجمة» . وعندما يتوضحها الأمر - تقول : «قلت لك عيد ميلاد» هي إذن والجمجمة كيان واحد . ونحن إذن بإزاء اختلاط للهوية ، فلي هي الجمجمة والجمجمة هي ليلي . واختلاط الهوية يقوم على مبدأ للشاركة والتبادل . فلي بقدر ما تصبح جمجمة ، فإنها تتجرد من الحياة والجمجمة بقدر ما تصبح ليلي فإنها تكسب الحياة . ألا نجد أنفسنا هنا بإزاء وحدة جدلية بالمعنى المجهل المصنوع ؟ وعندما يسأل البائع ليلي عن عنوان البيت يكون شعرها «البيت ! كلمة مرعبة» ، ويكون تعثر ليلي في التعبير عن رعبها الداخلي ، فهي حقا بلا بيت . إنها تقول للبائع «يبقى شارع طويل على جانبيه شريط من العرف المشابهة و ...» وتتعثر التواصل بينها وبين البائع ، العربي ، مانع الحب والاعتراف (رمزيا) ، إذ يقول لها «لم أفهم اسم الشارع» بعبارة أخرى لم يستطع أن يجد مكانها ماديا



والواقع شيء، ومنطق اللاشعور والرغبة والتخيل شيء آخر، والمهم بالنسبة إلينا هنا هو امتزاج الصورة الأثوية بالصورة الذكرية. وتعود الكتابة مرة أخرى في نفس الصفحة لترح الصورة الأثوية بالصورة الذكرية، والجانب المدوّاني الشرس بالجانب الحيوان الطيب، فتقول (ص ٩٠) «في احتضانه الشرس لليلي تخدير يشبه الحنان، يشبه اغتصاب موت عفيف»، مرة أخرى تخرج الصورة الأثوية الحانية - صورة الاحتضان - بالصورة الذكرية الشريرة العدوانية الجنسية التناسلية (صورة الاغتصاب).

ومع ذلك تقول المؤلفة على لسان ليلي: «إنه لم يعذب ليلي - وأنه أراد أن يعطّلها ولكن أسنانه ركبت بطريقة جعلت من قلبه عصف مجنة...». كذلك تقول في نفس الفقرة: «لماذا أصبحت بنشوة طفل فرغ للتو من امتصاص لدى أمه غنى أن يمنحها كل ما يملك». وفي الفقرة التالية مباشرة تقول: «ولما سرى صمّه في جسدها... الخ».

نجد هنا امتزاجاً بين الصورة الأثوية، صورة الأم المرضع والصورة الذكرية. صورة الحب والمغتصب، والذكر في علاقة تناسلية بأنثى، ولكنها علاقة قتل وتدمير. ومع ذلك تقول إنها أصبحت بنشوة طفل فرغ للتو من امتصاص لدى أمه. الصورة هنا تتضمن نشوة، وبقايا قولها: سرى السم في جسدها... وكان القيلة أنشبه برضعة سامة.

هنا نجد أنفسنا بإزاء تعجيد بالغ الرضوح لما اكتشفته ميلاني كلاين Melanie Klein المحللة النفسية البريطانية رائدة المدرسة البريطانية في التحليل النفسي للأطفال. هو أن هذه النصوص تعجّد بصورة حربية مكشفتة هذه المحللة المشهورة كما تضمنها واحد من أهم كتبها وهو «الحسد والعرفان» فيها يتعلق بنظور علاقة الطفل الرضيع بامه والدمور الحاسم لعملية الرضاعة، وما يتصل بها من شر وغيره وعرفان إلى آخر هذه المفاهيم التي يعرفها المختطون بالتحليل النفسي.

لقد تحولت الأم مجرماً بها وبب من حياء الحب والأمومة إلى ذئبة شريرة وامترجت صورتها بكل ما في العالم من أنثياء وافراد، وبخاصة صورة الأب. فالذئب أم مفترسة في إهاب ذكر، لذلك تخرج الرضاعة بالاعتصاب، وتخرج القيلة أيضاً بالرضاعة، ويأخذ اللبن لا صورة المادة المشبعة والهوية. وإنما صورة السم يسرى في الحسد فيلحق به الدمار.

وتستمر ليلي في روايتها للحلم وتتساءل: «كان يظن - الذئب - أنه يمنحها عسلاً - وريحاً (وكانه أم ترضع وليدها!)... من شوهه هكذا دون أن يدري؟».

كذلك تضيق قائلة: «وحينما قتل الخوف ليلي لم يدرك أحد أن ليلي كانت هي الذئب، لأنها أنشئت بمجه لها، وجعلته يدرك كم هو عاجز وضعيف ووحيد... (ص ٩٠)

إنا هنا بإزاء اختلاط بين:

أولاً - الذكر والأنثى، فهي في بداية الحلم تتحدث عن الأم الجدة،

وعن الرضاعة، لكنها تحول إلى الذئب.

ثانياً - الرضاعة، وهي أخذ خالص، والقيلة وهي تبادل بين جنسين متبايزين، ينطوي على مستوى أكثر تقدماً من العلاقة الجنسية الغيرية.

ثالثاً - الخلط بين ما هو إنساني وما هو حيواني، فهي تبدأ بالإنسان - الجدة - ثم الحيواني الذئب - لكنها تصفه بأنه كان شاباً رقيقاً شفاف العينين.

رابعاً - وأكثر من ذلك وأهم هذا الامتزاج Fusion - بالملحى التحليلي الدقيق - بين الطاقات اللبّدية والطاقات المدوّانية التدميرية، متشكلة في العناق الدافئ الممتش والمحتضان الشرس - الذي يشبه اغتصاب موت عفيف - ثم لدى الأم ولبنها وسم الذئب

ولمعد بناء الموقف في إطار حساس تحذري: نحن بإزاء طفلة محرومة من الرضاعة والحب، وهذا الحرمان يفجر مشاعر عدوانية تدميرية تتجه إلى موضوع الإحباط وهو الأم، ويؤدي توجيهها بهذه الصورة السافرة والمباشرة إلى الأم، إلى استجابة أكثر عدوانية وإحباطاً من جانب الأم، فيكون الحرب إلى موضوع بديل، لكنه حرب يحمل في ثناياها هذا الميراث من العدوان السادي العنيف. وهو عدوان ينشأ إلى مرحلة من نمو النفس الجنسي - هي ما يسمى بالمرحلة القليلة - تتم في المقام الأول بحالة من اللامتناهي، أو اللافاضل، بين الذات والعالم، وبين الذات والآخر، فكلاهما ممتزج بالآخر محتلط به. والعالم في هذا الطور من أطوار نمو النفس بعض من الذات.

المهم أن ليلي تبحث عن بديل للأم، فتجسّد إلى الذئب، والذئب ذكر له كثير من خصائص الأم، وإن جاهدت جهاداً شاقاً ومريراً كي تراه على صورة مخالفة، على صورة طيبة غير شريرة، لكن ذلك لا يكتب له النجاح. إن «صورة الأم الشريرة Bad Mother Figure تقحم نفسها على «البديل»، فيكون ذنباً تاضل من أجل تخليصه من شره، فلا يكتب لها النجاح، لأن صورة الأم الشريرة تفيض على بديلها. ولكن في نهاية الحلم نخبرنا ليلي ذاتها



أسمع شيئا؟ لم يأتى لم تعد تسمع شيئا؟ لقد ظل فراس يترك شفبه ويشمر يديه لكن عفة داخلية في نفس ليل هي التي حالت بينها وبين سماع صوت فراس وفهم ما يقول. هذه العفة هي خوفها، هي ذنبها الشخصي الداخل. وتواصل ليل فتقول: «لست لسانك يتحرك في فمك، ثم لم أعد أرى سوى لسانك» (بمعارة تحليلية لقد صار فراس موضوعا جزئيا Partial Object أى صار مجرد لسان لا يعنى بالشيء إلا تلك الوظيفة التي ستبين فوراً اكتشافها). ثم أحسننى عارية مدة على الصخر في الغابة ولسانك حاضرة تعمل في صدري، فولاذ لأحد لوحشية ذورانه وتزريقه... لحفارة في صدري».

هذه الصورة التخيلية تمثل تكللة واستناداً للصورة التخيلية الحسية السابقة، المشتقة في عناق الذنب وبقية المعية، وسه الذي سرى في جسمها. ولتشرع في المناقشة التحليلية. لقد تحول فراس من موضوع كلي، من إنسان حي يتكلم ويتواصل مع ليل، إلى شيء آخر، فقد- أول ما فقد- التواصل مع ليل، إذ ضاع صوته فلم تعد تسمع شيئا، ثم أصبح شفتين تتحركان- وبدلين شفتان، أى أنه اختزل إلى مجرد البدن والشفتين، ثم اختزل أكثر فلم تعد ليل تستطيع أن ترى منه سوى لسانه، ثم تحول الأمر إلى ما هو أكثر من ذلك، ثم الالتحاق من مرحلة انكماش الموضوع (أى الآخر) وتزريقه، ليصبح مجرد لسان إلى تحييل ذاتي Autistic أى تحييل خالص بلغي الواقع وينصرف عنه. إننا هنا بإزاء انحدار وتدهور من علاقة إدراكية بالواقع، واقع لحظة وجودها بصحة فراس، هذا الواقع الذي شرع في الانكماش والابتسار، إلى أن تحول إلى تحييل وكأننا بإزاء حلم آخر. إن ليل تحس نفسها عارية ولسان فراس حاضرة فولاذية تعمل تزريقاً في صدرها، بل إنها تقول في نفس الفقرة: «على وجهي يتظاهر الحصى من صدري». ها هو ذا فراس إذن بعد أن تم انكماشه وتزريقه وتجريده في وحدته الكلية للتكاملة ليصبح مجرد لسان، يتحول مرة أخرى إلى «جاء» إلى «آلة كهربائية» كما تتحول ليل هي كذلك أولاً من موقف التواصل والتفاهم والحضور الإرادي الكامل والواحي في مواجهة فراس، إلى إنسان عاجز عن الاستماع أى عاجز عن تلقي وجود فراس الإنسان المتلئ بالتواصل والتفاهم. ثم يترلق بها الخيال فتحس نفسها عارية لمدة على الصخر، ثم أخيراً نراها تقول لنا «على وجهي يتظاهر الحصى من صدري». فكما تحول فراس من إنسان إلى لسان ثم إلى آلة حفر كهربائية، تتحول ليل إلى صخر، فيتظاهر الحصى من صدرها على وجهها.

هكذا كان الانحدار والتدهور من المستوى الإنساني إلى المستوى الحيواني- في حلم الذنب- ثم مرة أخرى إلى مستوى أكثر تدهورا وهو المستوى الجامد، ليل صخر وفراس حاضرة كهربائية. إن فقدان مفومات الإنسانية، ثم فقدان مفومات الحياة نفسها هو عين ما نجد في أشد حالات المرض العقلي عفا- أى الفصام، حيث مفدمات دمار العالم وانحطاط الحياة وظهور ما يشبه الآلات المتحركة... من آلات للاشعة

أنها هي «الذنب». لقد كانت ليل أو- بعبارة أدق- لقد كان خوف ليل هو الذنب. ونمّة فقرة بالغة الحس والمعمق، إذ تقول المؤلفة: «ليل كانت هي الذنب، لأنها أنستت بجبهها- أى جعلت لها ليل من حبه هو لها هي إلا الحاسة. وتواصل المؤلفة فتقول: «وجعلت يدرك كم هو عاجز وضعيف ووحيد». فإذا كانت ليل هي المستولة، فما أبعد هذه المستولة أو طبيعتها؟ الإجابة هنا أن ليل يتجشما وشرائها التي لا ترتوى كلفت الذنب (الذي لم يكن قد صار بعد ذنباً) ما لا طاقة له به، فكان أن صار أمامها وأمام نفسه عاجزا وضعيفا ووحيدا. وتضيف المؤلفة بعد ذلك مباشرة... «ومن يومها انطلق الذنب في الغابة يبحث عن يد مجهولة لها أظفار معقوفة».

وهكذا أيضا لم يعد من مقر أمام الذنب الذي صار يسبح ليل وشرائها عاجزا وضعيفا ووحيدا من أن يلتصق القوة في تلك اليد المجهولة ذات الأظفار المعقوفة، أى أن يصير الذنب أكثر «تداؤبا».

هذه الصورة الحسية، صورة الأم والذنب وليل، صورة غياهب اللاشعور، صورة الطفولة المبكرة التي تغتد جلبوها- وكما بينت مكتشفات التحليل النفسي- إلى مرحلة الرضاغة، أى العام الأول وبدايات العام الثاني، تبقى عياضها كاهل ليل حتى من رشدها. فلي الفترات التالية مباشرة تنطل ليل إلى حوار مع فراس تريد منه أن تشرح له لم لم بك ولم تتأقش... ولكن جسور التواصل والتفاهم تنهار، ويحل الاغتراب والحروف محل الألفاظ والتفاهم، وقع ليل مرة أخرى أسيرة ذلها الداخل فترى بعينه، لا ما في العالم من واقع فعل. وإعانا ما في داخلها من خطر ودمار. تقول المؤلفة (ص ٩١): «كان يقف حطاطك أحد عائلتك ويده الحفارة الكهربائية. ألقى نأجا الذي يدور بوحشية على صدر الصخر وبدأ يأكلها والغبار الصخري يتطاير. وكنت تقول: ليل، يجب أن تهيمى أنفى.... وضاع صوتك في ضجيج ناب الحفارة الذي يدور بوحشية، ويتغرس شيئا فشيئا في الصخر».

وتقف عند هذا الحد لنفسر قبل أن ننزسل: نلاحظ أنها عقب حلم الذنب مباشرة شرعت في الحديث عن موقف واقعي بينها وبين فراس. وهذا التابع في حرفيات التفسير التحليلي يتطوى على ارتباط حلي. وسيعين ذلك من سرد ليل التالي لبقية الواقعة (التخيلية بالطبع)

نحن بإزاء صورة تتطوى على حفارة تغرس وتقتت، ونحدثنا عن نأجا والناب مقصور على الأحياء، وهو يستخدم في تزريق لحوم الفرائس، هذا الناب يدور بوحشية، وكأنه كائن حي، وهو يدور بهذه البوحشية على «صدر الصخر»، ويأكلها فكالت: ناب، وحشية، صدره- يأكل- ترسم لنا صورة مشحونة انفعاليا بخصيلات الالتام والتزريق والتدمير. وفي ظل هذا المناخ أو السياق التدميري ينقطع التواصل والتفاهم. ويضيق صوت فراس.

وتستدرك الكاتبة في الفقرة التالية مباشرة فتقول (ص ٩١): «وبما لم يضم تماما، فقد ظلت تحرك شفتيك وتشر يديك، لكنني لم أعد

أو آلات هو الأفكار أو أخرى لشحن المخ بأنكار لا يرضى عنها المريض ولكنه لا يستطيع إلا الخضوع لها مرغما عاجزا ذليلا ... الخ .

على أن الأمر لا يقتصر على هذا الانحدار من المستوى الإنساني إلى الحيواني ثم إلى الجاندي والآل ، بل لابد لنا من أن نغتنق إلى الدلالات الرمزية هذا التخيل **Phantasy** والمعنى عاصمه . إننا بإزاء الصور التخيلية التالية : اللسان ، ناب الحفارة ، خنصر الصخرى - العرى . ولنتذكر أن الحلم السابق كان يدور في تلك السعة وما يتصل بها من علاقة بالألم . أما هذا التخيل ، تخيل الحفارة - الذى لا يعدو أن يكون حلم بقطة من نوع ما ، أو على الأصح كابوس بقطة ، فهو بمثابة امتداد لما قبله ، بل لقد كان الذئب بديلا للألم وامتدادا لها ، وما هو ذا فراس في كابوس البقطة هذا يصبح امتدادا للذئب ، وينطوى هو كذلك لسانه الحفارة - على ما كانت تنطوى عليه أسنان الذئب التى ركبت بطريقة جعلت عضته ممتدة . فكلاهما ممت : الذئب الذى قالت عنه إنه « كان شابا رقيقا شفاف العينين » ، وفراس لسانه الحفارة في دورانه الوحشي وتمزيقه لصدرها .

التخيل الأول في حلم الذئب تخيل القمى في كل ما يتصل بالمرحلة القمية ، والتخيل الثانى - كابوس البقطة - امتداد لهذا التخيل القمى . ويبدو أن أنياب الذئب في حلم الذئب هي لسان فراس الذى تحول إلى « ناب الحفارة » لكن اللسان وناب الحفارة رمزان للمضو التناسل الذكري لا يختلف عليهما مشتمل بالتخيل النفسى . لذلك كان تمدد ليلي غارية هو الإحساس الذى انتابها عقب تحول فراس إلى لسان فحسب . وقد راح هذا اللسان يعمل في صدرها . وواضح هنا امتزاج ما هو قمى بما هو تناسل ، فاللسان يستخدم هنا رمزا للمضو الذكري ، ولكنه - أيضا - جزء من القم . على أنه لا يتجه إلى المنطقة التناسلية ، ولا يتجه - في حالة عناق وتقبيل - إلى القم ، بل يتجه إلى جزء وسط يتصل بكليهما هو الصدر وصلة الصدر بما هو جنسى تناسل واضحة . لما ينطوى عليه من جاذبية واغراء وإعلان للأثونة ، وكذلك صلته بما هو فى - الرضاغة - واضحة . كذلك فإن اللسان الحفارة ، الذى لا حد لوحشية دورانه وتمزيقه يمتزق الصدر ، على نحو ينطوى على تخيل اغتصاب وهتك للمذرية . ولكنه لا ينقل من المنطقة التناسلية إلى منطقة الرضاغة .

إننا لا نفهم هذا كله إلا إذا توأمت لنا معرفة كافية بطبيعة الحياة النفسية للإنسان ، ونفهم النفسى الجنسى . ولمراحل هذا النمو . إن الكتابة في هذين التخيلين تكشف في حدس نافذ عن حقيقة كشفت لنا عنها بحوث التحليل النفسى وهى ما تتميز به مرحلة الجنسية الطفلية من خراف مستعبد الأرواح **Polymorphous Perversinn**

فها نحن إزاء نواحي في هذه الصفحات الثلاث (ص ٨٩ - ٩١) تمبرا عن هذه التخييلات الجنسية الطفلية بما تتميز به من مخاوف متعدد الأوجه . فالجنس يمزج بالعدوان والتدمير وما هو متى يمتزج بما هو تناسل .

لقد كانت ليلي في حلمها طفلة تبحث عن « ثدى أم يمنحها كل ما يملك وكانت - كما - تقول - لما يريد أن يأخذ بلا حدود ، يبحث عن ثدى يعطى بلا حدود . ولكن لأمر ما - يتعلق بشرها العدواني - كف الثدى عن العطاء وتضرب لينة ، وتحول - عند الذئب - إلى سم قاتل . وفي كابوس البقطة التالى حدث انقلاب في الصورة ، فلم تعد بإزاء فم يطلب وثنى يعطى ، بل على العكس تماما ، صار صدر ليلي أو ثدياها بالطبع - عرضة لأبشع وأعنف أنواع الدمار . لم يعودا ثدى امرأة يمكن أن يمثلتا باللين وبيفضا بالحلب ، بل صارا صخرتا صلبا مجردا من الحياة . ثم صارتا للحفارة ، تعمل فيهما تغتيا وتدميرا . ونلاحظ هنا العلاقة بين رغبة ليلي الطفلة في أن تنزع من ثدى الأم « كل ما تملك » وبين الانتقام البدائى الذى تتعرض له وفق القانون الأول : « العين بالعين والسن بالسن » ، لقد هجمت بأنيابها (ص ٨٩) على أمها - في حلمها الليلي - ومزقت ثوبها وما هى ذى في كابوس يقظتها تلقى ما هو أبشع مما شرعت في إيقاعه بأفمها في حلمها ، ما هى ذى ، عارية ممددة على الصعد . وما هو ذا لسان حبيبا ، الذى هو أداة للتواصل والتفاهة . وتذبح القرية والوحدة ، ما هو ذا يتحول إلى حفارة بشعة مدبرة .

إن ماضيا بطاردها ، وهى تحاول جاهدة الفكك منه . لذلك نجدها تحدثنا فجأة فتقول (ص ٩١) : « كل . صممت الحفارة ... » وتعود ليلي في بطء إلى أرض الواقع وتسمع صوت العامل يتحدث فتذكر اسم حبيبا ، إن التواصل هو الكفيل بتسكينها من العودة إلى الواقع ، إنها تذكر اسمه ومهنته : المهندس فراس ، ذئبا العالم « كما تقول » .

ويكون بيننا وبين فراس فراق آخر .

تأملت الوجود بالنسبة لليل إذن يمثل في الجمجمة والذئب والحفارة . الموت ، والانحدار إلى مرتبة حيوانية وحشية ، ثم انحدار أشد إلى وجود جامد « فيزيق » مجرد من كل حياة بالمعنى البيولوجى المباشر .

هذا الوجود ذاته هو وجود ليلي اللا - إنسانى ، بالمعنى اللغوى الحرفى . فالإنسان لها لى - هو ذلك الموجود الذى يأنس إلى الآخرين ويأنس الآخرون إليه . وهذا الأئس وهذه المؤانسة هى عندنا جوهر الوجود الإنسانى بما هو وجود إنسانى . الإنسان أئس ومؤانسة ، أو - كما يذهب لفلسفة الوجود : « وجود - فى - العالم **Being-in-the-World** » وهو عالم إنسانى ، عالم يعيح بآخرين من البشر ، لا يكون الإنسان إنسانا إلا بهم . ومعنى هذا أن فقدان هذا الإحساس بالوجود البشرى الممتلئ هو إهدار للإنسانية لدى الإنسان ، هو اغتراب عن جوهر الوجود الإنسانى ولبه ، لا يقبله الإنسان ولا يستطيع احتضانه ، بل يظل في نضال دائم من أجل التعلب عليه . وهكذا كانت ليلي ، تعيش كما تقول : « طفلة راكضة باكية في هابة عميلة الأصوات » (ص ٨٩) . هربت ليلي من كوخ جدتها - أى

حدثه إلى الافتراق . وبعبارة أخرى لم يتحقق التواصل للمنتظر ، لم يتم النصر على قوى الخوف والعداء والدمار .

ولعل أوضح الأمور مغزى في هذا الصدد قول ليلي (ص ٨٧) :
يا فراس ، لا جسر لا حيط ، لا حجارة ولعلنا نستطيع أن نفهم هنا الغائب أو التوصل فيها أعرق إذا تذكرنا واقعة سابقة (ص ٨٠) ، فيها هي ذى ليلي تلي نداء زميلاتها للمشاركة في حفل يقام داخل مبنى المدينة الجامعية . وبينما هي نبط الدرج تمر بالمهاض وتمسك بالساعة وتدبر أرقامه تسجع صوتا مشحونا بالناس والتأفف ، فإذا باستجابتها تستل في ذلك الحوار الداخلي إذ تقول (يا فراس كيف تستطيع أن تنام الليلة ... لقد عدت ثلثا وحيدا ، وخلفتني ليلي بلا جزاء ؟) ترى هل كانت ليلي في حاجة إلى رفيق وإن كان ذئبا ؟ وهل ليلي ومهما جزاء خير من ليلي بلا جزاء ؟ هذه هي مشكلة المازوكية بوصفها للمحبب الأخير للنبوذين ، فعلاقة قوامها الأذى والتعذيب خير من لا علاقة على الإطلاق .

وتقع الواقعة المشهورة بعد ذلك مباشرة : «بكنتا يدى أبهى على الساحة ، وظل كلنا أشمعا وأقطع الشريط الأسود ... الجسر الأكلونية للاتصال الأكلونية» (ص ٨٠) .

هكذا تكون استجابة ليلي لغيب الحياة والحرارة لدى حبيبا ، ويكون قطعها لسلك المهاض ، ذلك الجسر الأكلونية للاتصال الأكلونية . وهكذا تنبئ أمة التواصل حضورا وغيابا ، ودوره في استعادة الشعور بالوجود .

لا يبق بعد ذلك الا تفاصيل صغيرة لا تضيف إلى الصورة الكلية جديدا ، بل تريد ما سبق لنا تبينه من دلالات تأكيداً . نجد مثلا ليلي في ثاني صفحات القصة (ص ٧٣) تحدثت عن ذلك البناء الغامض الخيف وعن ضحكات تحول إلى ما يشبه الصراخ ، إلى ما يشبه النباح ، ... أصوات رهبة تسرب من ذلك البناء الغامض الخيف (الذى هو رمز للبناء النفسى الداخلي الغامض لللى نفسها) ، عاد النجب للمطوط الخزير ... وفي ص ٧٤ تضيف في وصف البناء قائلا : «في الليل يطر وجه العالم ، وربما يستبد وجهه الحظي ... أحسبت بشيء مرعبة على داخل البناء ، المياكل العظيمة تحرك وتصنه بحر التواضع المعلقة ، حيث تحاول الحرب ، * هذه المياكل العظيمة الآسيية التي تحاول الحرب ، هي رمز ليلي ذاتها في أسرها وفي موانئها السيكلوجي ، ومع ذلك فهي تحاول الحرب ... وبعد الحديث عن محاولة الحرب تحدثت ليلي عن فراس فضول : «بحثت عن يملك في الظلمة ، كانت كبيرة ودافئة كسقف دار ، كأبدى الآباء جميعا » .

ها هو ذا فراس إذن يلعب بالنسبة لللى دور الأم في حاجتها للطفل وفي تخفيفها لمشار الوحدة والعجز في الظلمة . وبعد ذلك يأتي الحديث عن الأم الأيقية الجميلة كالصنيع النال فتكون بذلك على عكس يد فراس الكبيرة الدافئة ، فالأم صديق ناء ، ويد فراس دافئة . الأم هي

أمها - القاسية ، بعد أن تمتع العايش والتواصل والعطاء . ألا تنبه ليلي هنا آدم بعد أن طرد من الجنة ؟ ليلي إذن طريفة ، عالم الإنسان ، لذلك فهي تعيش في غابة بحيلة الأصوات ، أي في عالم اللاكلمات ، أو عالم اللالغة ، حيث تفقد لغة التواصل والتألف الإنسانى القائلين على أهمية والاعتراف والقبول .

قصة ليلي والذئب ، إذن هي قصة الخروج من الجنة ، خروج الإنسان مطرودا مضيقا ، وسعيه بعد ذلك إلى العودة من جديد إلى رحاب الحب والاعتراف والقبول الإنسانى الحقيقي في عمقه ورحابته .

ونلاحظ أن جنة ليلي هي الآخر في حضوره الموصول . والآخر هنا أشبه بأمل أو حلم تثبت به ، وهو «فراس» الذى تناضل من أجل الحفاظ عليه ، أو استرداده عندما تفقده أو تفترق بعيدا عنه . ونلاحظ أن نداء ليلي لفراس هنا ، وحوارها التخيل معه ، لا تكاد تخلو منها فقرة من فقرات الصفحات الأولى ، (يا فراس لو تدرى !) ، (يا فراس تراك كنت - تدرى ؟) (يا فراس أين يملك ؟) (ربما لم نحسن من الحرف ، ربما كانت تشاركى خرق ، لكنني أحييتا) (يا فراس أين يملك لاليل بارد وحزين وهكذا كان فراس ذلك السند الذى توكأ عليه ليلي كما يتوكأ الكسح على عكازه ، فقد ضلها عوفها الداخل الذى أحال عليها إلى ذئب وفياض وجهاجم وحلوات عمرة مدعرة ، بل أحالها هي ذاتها إلى جمجمة وثلث وصفر ، بل إن عوفها الداخل كان يمتد إلى فراس ذاته ، محولا إياه إلى ذئب وإلى دمية تفرس البهايس في جسدها ، وإلى يد مجهولة ذات أصابع مقطوعة ... ومع ذلك يلى فراس بالنسبة لللى الأمل الوحيد الباقى . إنها تخلق على وجوده مشاعرها العذائية ، وراه من خلال الأحطار التي تحاصرها ، لكنها دائما مرتبطة ومفدودة إليه ، لا تستطيع الفرار منه . إنها في محاولة دابة لا تتوقف ، تهدف إلى تخليص فراس من مشاعرها التدميرية ، بل إنه القوة اليبديية التي تتوسل بها للتصدي للحوادث العذوانية التدميرية . ومع فراس دون غيره تستمر محاولاتها لإقامة التواصل ، وتبادل لغة واحدة مفهومة . إن الثنائية الوجدانية Ambivalence واضحة في علاقتها بفراس . إنها تتأرجح في علاقتها به بين القتل (الرمزى) والإحياء (الرمزى أيضا) ، وبين التشويه والابتعاد ، والإصلاح والإقبال ، فهي تقول (ص ٨٦) : «لاؤى الدمية الثالثة دميك ، أدفن ديوسا جديدا» فيها هنا قتل رمزى ، ولكنها تعود (ص ٨٨) فتقول : «عن اليلدار أتاؤل دميك وأتزع البهايس منها واحدا بعد الآخر ، وهنا إحياء رمزى ، وإلغاء لكل ما صدر من قبل من محاولات للقتل والتعذيب .

وها هي ذى تقول في نفس الصفحة (ص ٨٨) : «كم احببت ... يا فراس أعرف أنك أحببتني كما لم أحب امرأة في حياتك . أعرف أيضا أنك وحيد وكيب . وإن شئت كما توالان جوسمان على بجانبها العجيب ، لكنها تهولان كما أقول : المرفقان لم يحدث شيء . ترى ما هذا الشيء الذى لم يحدث ؟ إنه الشيء الذى أدى عدم

بذلك الحلم الرهيب الذي لا حلق طول حياي ، حلم الخوف ،
الخوف ، خوف القطة (ص ٧٨) .

وهكذا نجد ذلك الدباليك بين الوحدة والخوف والا وجود من
جانب ، والحب والتواصل وامتلاك الوجود من جانب آخر .

وتؤكد لنا ليلي كل ما سبق في موقفين آخرين ، في أحدهما تحدثنا
عن راحة معلقة قاسية تصرخ في وجهها وتعاقيها - وهي صورة للألم في
لا عطاها - وتقول لها «سأعاقبك ولن أساهلك حتى يبيكي ... أذيري
وجهك للحائط وقل على ساق واحدة» (ص ٨٧) ... وكسرة خبز جافة
للمشاء وكأس ماء ، لم أكل قطعة الخبز ، لكنني وأنا أشرب الماء
تذكرت حلا فظيما رأيته ولا أدرى كيف طبقت بأسنان على الكأس؟
و«عرفت طعم الزجاج المسحوق بالأسنان ، المزوج بدم مالح
وحار» . وهكذا تظل صورة الزجاج المسحوق المزوج بالدم عنصرا
متكررا في حياة ليلي وصورة تخيلية ترتبط بالحلم الفظيع ، حلم الدثب ،
والخفاقة طبا ، وتبدو صورة الألم والجدة ، والراحة المعلقة ، والأب
المتفخ الجيوب بالقنود ، الذي نشقته ليلي مثلا في دميته التي تحمل وجهها
بلا ملامح - تبدو هذه الصور جميعها نماذج للخوف والشر والخطر
والعذاب ، لا نجد ليلي لنفسها منجاة منها إلا عند فراس .

يبقى بعد ذلك صورة تخيلية بالغة السلبية والكآبة ، وهي صورة
النقا ليلي عند بائع العصير بذلك الطفل الميت الذي يحمل أبوه جسده
وقد لفها بشرشف مرق (ص ٩٢ - ٩٣) ، ذلك الطفل الذي كان
حليب أمه قد جف من الفقر والتعب فمات جوعا . إن هذا المشهد يحرك
كل مخاوف ليلي وتخيلاتها المرضية .

...

مناقشة ختامية :

آخر سطور هذه القصة تقول : «ص ١٠٦) أحس يدي ذات
الأظفار للقنولة تسترعي» ، وهكذا فالنور والتحفز الداخلي يتناقص ،
وذلك بعد هذا العناء الطويل والنضال التواصل ، بعد أن أدخلت ليلي
بين أحضانها رمزها ورمز من تحب (قطعتها «مدجج») وامتزجت
دموعها بدموعه بل امتزج كل وجودها بوجوده .

القصة إذن تبدأ بالخوف . ويسתר النضال ضد الخوف آنا
والاستسلام له آنا آخر ، ولكن آخر سطور القصة يحمل أملا أو رغبة .
تري حل تقدر ليلي على الصمود من أجل تحقيقها ؟

إن الحلم ، والقصة ، والتواصل ، جميعها أشكال متباينة من
«تحقيق الرغبة» كما هو معروف في التحليل النفسي . إنها محاولة متخيلة
لبلوغ هذا الصديق ، تحقيق رغبة الإنسان بما هو إنسان ، أعني تحقيق

«التوأم الآخر للتمثال المرمرى الجميل» (ص ٧٥) . لقد كانت الأم
حجرا لا داف فيه ولا حياة ، وكانت - كما تقول ليلي في نفس الصفحة
(٧٥) : «لأنني أشك أن لها جسدا كبقية (المرضعات)» . وهكذا
تضع المؤلفة كلمة (المرضعات) بين قوسين ، تأكيداً لتجرد الأم من هذه
الصفة الإنسانية .

وبعد هذه الصورة «الحجرية» ، للألم تنقل ليلي إلى فقرة ذلك المبنى
السابق ذكره ، حيث «التجيب المطوط الحزين المقطع» ... ينطلق من
بين القضبان الحديدية والشبك على لولاه البناء ... ثم تلاحق التجيب
وتكاثر وتعالى وصار شيئا يعزل مئات من الرجال للمهكين تعذبا ،
الذين تسيل الدماء من أنسجتهم المقطعة» .

وبعد ذلك نقول مباشرة في السطر التالي : «أحست بيدك تشد على
يدي ، وبذلك تكبر وتكبر ، وأنا صغيرة ووحيدة أنكوم في ركنها . وأظفر
رأسي تحت أحد أظفارها ، هربا من الأصوات الفظيعة» ، فيظهر مرة
أخرى دور الآخر والحب مثلا في فراس ، في لعالية الخوف ، والوحدة
والعجز . ويسأل فراس عن هذه الأصوات ، ونرى ليلي تقول له في
البداية أن «هذه ضياع غريبات» كما تعييف : «إنهن أكثر وعيا
وحساسية ، ولذا فهن عاجزات عن النوم ، ويعين بصدق عن
مشاعرهن» . ثم تعرف بعد ذلك أن هذا المبنى هو المخبر وأن فيه مجموعة
من الأرباب والمقطوع والمفرجات والأحيوانات الأخرى ، وأن ليلي في النهار
تشارك في تحنيرها وصنع الصجاويف والشقوق في أجسادها الخشنة ...
وفي الليل ينحصر التحنير ولا يلب إلا مرارة السجن والجراح المسمومة
والخوف ، الخوف الوحش (ص ٧٦) .

ونعرف أن ليلي «تحدسها» فهي على الأكل مازالت قادرة على الأتئين
والعواء والعويل ... مازالت تفرغ أن هناك من يمكن أن يسمع أو
يلهم أو يمد يده ، وهكذا نجد ليلي في حديثها مع فراس ترى في
حيوانات التجارب صورة تسقط عليها ذاتها ، بل إنها ترى في هذه
الحيوانات ميزة ليست لها ، وهي بقايا القدرة على العويل والصراخ
وطلب العون على أحدا يلهم ويمد يده .

إن هذه للعابة البارعة بين مبنى الطالبات حيث تقم ليلي ومبنى المختبر
حيث الحيوانات الأسيرة ، حيوانات التجارب والتخدير والتزريق ،
يؤكد وجود ضرب من التماثل الداخلي بين الجاهلين ، لكن فراس هو
الكبيل - محبة - بتغير الموقف ، إذ تقول ليلي : «لهم أن أصيح صولك
في الليل بعد أن تطلق الأبواب ، كان جرحتي المخففة ، كان وحده
بجمنى ، يعيدني لقاعة سوية قادرة على النوم ... كان وحده الصوت
العقيق الدللي» كآبة أم امتص للو ، اللهم بالحنان ، كان وحده يطلى
على أصوات جيراننا في البناء الداخلي الآخر المربوب ، كان وحده يحولني
من الرقم ٢٠٢ (رقم الغرفة التي ظم فيها ليلي في المدينة الجامعية) في
شارع القرائ أمهات سيدات يجمع إلى ليلي التي ترد لها صفتها قبل أن
تنام ، وتمشط شعرها بأصابعك ، وترسل العطاء عليها ، ثم تهللها في
جبينها وتعلق الباب جهنم (ص ٧٨) هذا هو نوع الأمن الذي تبحث
منه الطفلة في أمها ليلي ، وهو وحده الذي يجعلها كما تقول : «لا أعلم

على الرغم من زيفها ، وما تنطوي عليه من تزوير للواقع ، ومن خلق الواقع بديل مجاف تمام الجمالة للواقع المصل - على الرغم من هذا كله فإننا نكتشف عن بداية السعي إلى العودة إلى الواقع عن طريق واقع بديل ، لكن ذلك - بالعلاج الصحيح - يكون الخطوة الأولى نحو الواقع المصل .

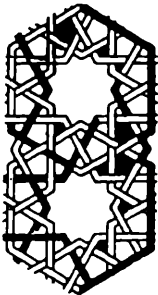
الحلم إذن ، والجن من حيث هو شكل راق ومطلوب من الحلم ، هما هيتين من ضروب التواصل مع الواقع ، والإعداد لمواجهته .

ولعل من أخطر كشوف التحليل النفسي - تلك الدراسات الحديثة التي كشفت عن صلة الإبداع ، فنيا كان أو علميا ، بالقدرة على مواجهة مشاعر الاكتئاب . إن العمل الإبداعي يستهدف في أعيق مستوياته قهر الاكتئاب ، ودفع شبح الموت ، بالعمل الإبداعي ، علما وفنا ، يبق بعد رحيل صاحبه حاملا للأجيال المتصلة اسمه .

لذلك نقول إنه ليل الغربة ، على الرغم من كل ما تفيض به قصصها من تعبير عميق وصادق عن مرارة الوحدة والغربة والعزلة ، فإن التعبير عنها هو بمثابة خطوة نحو تفهمها ومعاشتها ، ما تلبث أن تصبح بعد ذلك خطوة نحو فهمها والخروج منها .

إن دلي واللب ، على الرغم من أنها أكثر قصص المجموعة تعبيرا عن «غربة» الإنسان ، فإننا نواصل إلى قهر هذه الغربة وإلى منازلها بلحب والتواصل ، سعيًا إلى استعادة إنسانية الإنسان .

على أن من أجمل ما فيها أنها تكاد تكون صوا لكثير من مذكريات مرضى الطفل في وصفها «لوحدة» الإنسان ، وعزله ، وهغرابه . ولكنها تنطوي على حسنى بأعناق الإنسان ، الذى لا يكتشف له إلا فى حائتين : حالة المرض الطفل ، وحالة الفنان المبدع ، الذى يتوغل لأنما Ego لديه قدرة على الغوص فى أعماق اللاشعور ، دون أن يرتفع أو ينهار تخامسه .



فصول فصول

الرجبة فى أن تكون رغبة موضع رغبة ، أى أن يلقى فى نهاية المطاف الاعتراف بمجه للشروع فى الوجود من جانب الآخرين .

يلفت النظر فى أساطير ألف ليلة وليلة أن الملك شهریار كان يتزوج كل ليلة زوجة ، فإذا ما أصبح الصباح أسلمها للجلاد ، وبعث عن غيرها لتلقى نفس المصير . إلى أن جاءت شهر زاد (لاحظ التشابه بين الاسمين حتى لكأنها توأمان) فتغير الحال . لماذا ؟ لأن شهر زاد روت له القصص والحكايات ، أو - بعبارة سيكولوجية - لأن شهر زاد تكلمت أى تواصلت معطمة عزلة شهریار الكئيبة والقائلة . لقد حررت قدرة شهر زاد على التواصل على طاقات شهریار الليديية . وحوته من ذنب مفترس إلى إنسان . هذا هو ما يحققه التواصل . والقصص ، شأن كل أشكال التواصل ، هى تواصل حالم يسعى إلى اختراق حاجز العزلة البشرية ، محركا طاقات الحب والترايط واكتشاف الذات فى الآخر ، وصهرها معا فى وحدة بشرية أكبر .

لقد استعار فرويد أسماء كشوفه الكبرى من الأساطير ، لما تحتوى عليه الأسطورة من تعبیر عميق وصادق عن قلب الإنسان ، وما يحرك هذا القلب . ولم يكن مصادفة أن يكشف مؤلف مسرحى عن «أوديب» قبل العلم بقرون طويلة ، ولم يكن أيضا مصادفة أن تعبیر أسطورة يونانية عن «الرجسية» قبل أن يطن العلم إلى مدى ما تنطوى عليه نفس كل منا من قدر من الحب «الرجسى» للذات .

يقول لنا إرنست جروز فى كتابه الشهير «هاملت وأوديب» : إن شكبير ليس هاملت ، وإنما هاملت هو ما يمكن أن يصبحه شكبير لو لم يكتب هاملت . ومعنى هذا أن كتابة شكبير لهذا العمل كان لوقوعه فى مصير مماثل لمصير هاملت . وهكذا للإبداع الفنى يتطوى على شكل من أشكال الحماية من المرض النفسى . إنه القليل له . وقدما فطن أرسطو إلى الوظيفة التطهيرية للإبداع الفنى . إننا عندما نبدع عملا فنيا ، أو حتى نشارك مجرد مشاركة فى مشاهدته والانفعال به ، فإننا بذلك نتبع فرصة لانطلاق ما هو حيس معتل فى داخلنا من مشاعر خوف أوكره أو ندم أو عدوان . إن أفلام العنف والجريمة وما تلقاه من رواج وإقبال شاهد على ذلك .

على أننا الآن نمد نرى فى العمل الفنى وسيلة للتخفيف عما بداخل النفس من انفعال حيس فحسب ، فالأمر أكبر من ذلك كثيرا . إن العمل الفنى «تواصل» وإعادة للارتباط بالعالم والآخرين ، سواء من جانب مبدعه ، أو من جانب مستقبل هذا العمل ، إنه ضرب من ضروب «العلاقة بالموضوع» Object Relation إنه يندرج ضمن عملية «إعادة بناء العالم» التى نجدها دائما فى حالات المرضى الطفل المشغول عندما يشرح المرضى فى جمع شتاته ويصاهد فى مغالبة مرضه ، والخروج من وحدته المظلمة ، فإذا به يشرح أول ما يشرح فى بناء عالم «من الوهم والخيال» عالم الأمراض الخلقية المعطاهة . وهذه الأمراض ذاتها



الدراسة النفسية للإبداع الفني منهج وتطبيق

الدكتور مصري عبد الحميد حنورة

• مقدمة :

هى فن الفنون ، فمن طريق المزج الكامل بين الشكل والمادة فقط ، وعن طريق العناية الدائمة التى لا تعوزها الشجاعة بشكل الجميل وروبيتها فقط ، يمكن الاقتراب من المرونة واللون . (كونراد ، ١٩٧٠ ، حنورة ١٩٧٩ ص ٣٤) .

وسمى ما يذهب إليه هذا رأى ، فى جانب منه ، هو الربط بين المبدع والمطلق برباط وثيق ، من حيث إن كلا منهما يتعامل مع عمل حى نابض . وهذا لن يتحقق بالطبع إلا من خلال عناية المبدع بصياغة عمله صياغة لمخاطب الحواس ، أو بمعنى أدق لمخاطب الخيال الذى يقوم من جانبه بإعادة صياغة الواقع ، من حيث إن نشاطه الأساسى هو المعالجة الذهنية للصور باستخدام الإحساسات .

(Kessel, 1972; Barron, 1961, Richardson, 1969, pp. 1-25 Khatena, 1975, a, b.)

فى كتاب «الأدب كاستكشاف» ، نقرأ للويس روزبيلات : «إن الفنان وهو يستخدم الكلمات كوسيط فإن عليه ، كما هو الحال بالنسبة للفنانين الآخرين ، أن يوجه دعوته أساساً إلى الحواس ، إذا ما كان يرغب فى أن يصل إلى المتبحر السرى للعواطف المستجبة . وحيث إنه لن يستطيع أن يجعل ما يقدمه بشكل ملموس فينبى عليه أن يختار صوراً ذات دلالة يمكن لها أن تستثير لارته ، الذى عليه هو نفسه أن يتولى بنفسه عملية الاستجابة الحسية وه الطيلة 49، p. 1970, Rosenblatte

وهذا الرأى ، الذى يعرضه كتاب موجه أساساً إلى النقاد أو من يتم أساساً بعملية النقد ، هذا الرأى يمكن أن نعتزله على شيه ، ويتنس الأطفال تقريباً ، لدى أحد المبدعين فى مجال الرواية هو جوزيف كونراد ، الذى يقول مشيراً بكلامه إلى كاتب الرواية : «إن عليه أن يطلع إلى مرونة النحت ولون التصوير والتأثير السحرى للموسيقى ، التى

العلاقة بين خصائص المبدع من ناحية ، وخصائص العملية الإبداعية من ناحية ثانية ، والمحدد الإبداعي (الانتاج الفني) من ناحية ثالثة ..

وغير خاف أن الكتاب الثلاثة ، على اختلاف توجهاتهم : فهم الناقد ، ومنهم الكاتب الروائي ، ومنهم الباحث النفسي - غير خاف أنهم ، ومعهم كثيرون ، يتحدثون لغة واحدة . والسبب في ذلك هو سيادة الروح العلمي في العقود القليلة الماضية من القرن العشرين ، حيث أصبحت مفاهيم كل من الأدب والناقد والباحث العلمي تكاد تكون واحدة ، وهو ما أدى - من ثم - إلى مزيد من التقدم في المجالات الثلاثة

ويمكن لنا أن نستنتج مما أوردناه من أفكار هؤلاء الباحثين ذوي التوجهات المختلفة أن المبدع حين يعمل لا يلمح أفكاره كيما الخلق ، بل يبدل في الواقع جهدا متعدد الأبعاد ، حتى لا يلقى عمله مجرد رسالة إخبارية مباشرة . والعمل الإبداعي الناتج عن مثل هذا الجهد المتعدد الأبعاد يجسّد بحيث يعمل القارئ يعيش ، في أثناء قراءته لهذا العمل ، نفس الخبرة التي عاهاها الكاتب . ومن ثم فإننا نستطيع أن نضم ، مرة أخرى ، أن العمل الإبداعي يعمل في طياته خصائص العملية الإبداعية ، بل خصائص المبدع نفسه أيضا . وهذا ما جعل لوي روزنبلات في موضع آخر ترى أن على القارئ أو الناقد أن يجتهد لكي يعيش العمل الإبداعي بنفس الطريقة التي عايشها بها المبدع وهو يعمل .

يقول : في كل وقت يعيش القارئ عملا من أعمال الفن . فهو يعني ما من اللغز يحقّ شيئا جديدا . وعصية فهم عمل أدبي تقضي ، أساسا ، إعادة خلق هذا العمل في محاولة للإسالة غاما بالإحساسات والمفاهيم المؤلفة ، والتي يتوصل بها المبدع لكي يخلق طريقة في الإحساس بالحياة . إن على كل فرد أن يخلق تأليفا جديدا من تلك العناصر بطريقة الخاصة ، ولكن الأمر الجوهري هو أن على المثل أن يث أحلبه النابعة لصترح بما يوحى به العمل الأدبي 113 Roenblatt, 1970, p.

وإذا كان على القارئ ، وهو شريك كما رأينا للمبدع في عملية الخلق ، أن يعيد خلق العمل الإبداعي ، فإن المبدع نفسه ، وهو يتعامل مع ألفاظه ومعانيه ، إنما يستخدمها استخداما جديدا مختلفا عن استخدام الآخرين لها ، وربما مختلفا أيضا عن استخدام أيها في حياته اليومية ، أوحى في أعمال فنية سابقة . وهذا ما يشير إليه أندريه جيد حين يرى أن العمل الفني ينبغي أن يكون هدفاً روحياً وليس الوصف ، أي أن يوحى للقارئ والخلق ، وأن الكلمات حين يستخدمها الشاعر يكون لها معنى موح مختلف عن معناها في الاستعمال اليومي . وهو يكثر من استخدام الرمز والكتابة ، كما أنه يحرص على التجديد والتجربة (جيد ، ١٩٦٦) .

أردنا بهذه المقدمة أن نوجد نقطة التقاء بيننا وبين غيرنا من المهتمين بالظاهرة الإبداعية ، حتى تكون لغتنا مفهومة ، ولكي نزيد هذه اللغة وضوحا وسهولة في الفقرة التالية أن نحدد أبعاد المفهوم الإبداعي الذي ندور من حوله دراستنا الحالية .

وحيث يكون الأمر متعلقا باللغة واللغة الفنية على وجه الخصوص ، فإننا لا نملك إلا أن نتمدد بتفكيرنا إلى العلاقة الوطيدة بين الوسيط الإبداعي (اللغة بألفاظها ومعانيها) والمبدع الذي أبدع العمل ، حيث إن هذا الوسيط هو الابن الشرعي للمبدع ، وهو يحمل بصمته وبشكل طابعه ، سواء بشكل مستمر على مدى حياته أو بشكل موقف في لحظات الإبداع الفني .

ويشير إلى معنى قريب مما يشير إليه كل من جوزيف كونراد ولوي روزنبلات ما يذهب إليه الدكتور مصطفى سوف في دراسة المبكرة عن عملية الإبداع في الشعر ، حيث يقول : « في موقف مركزه الأنا (موقف الإبداع) تصبح الوقائع ذات خصائص فنية ، وهنا نستطيع أن نقول إن التوهم قد اكتسب بعد الواقع العمل إلى حد بعيد ، بمعنى أن الأنا يتلقاه كما كان يخلق إدراك الواقع العمل ، أو بعبارة أخرى إن الواقع العمل أصبح تابعا للمجال الذهني إلى حد بعيد . وعلى هذا الأساس يلزمنا أن نفهم الشاعر ، فهو عندما يقول إن الأطلال حزينة ، يراها حزينة فعلا ، وعندما يقول أرى البراري ضاحكات ، فقد رآها هكذا فعلا . كل ما يرمز به الشاعر في هذه اللحظات يكون ذا دلالة جديدة تابعة لديناليات الموقف حتى ذكرياته الخاصة .

ولذلك يقول ريتشاردز : إن ذكريات الشاعر تأتيه في لحظات منفصلة عن ظروفها الخاصة التي اكتسبتها ساعة حدوثها . (سوف ، ١٩٥٩ ص ٢٩٠) .

وتكمن دلالة هذا القول في تمييز حقيقة مشاعر المبدع وهو يعمل في الموقف الإبداعي ، وكون هذه المشاعر تكسب خصائص الموقف الذي يوجد فيه الشاعر ، لدرجة أن لغة الشاعر هي الأخرى تكسب خصائص هذا الموقف ، فهو يعبر عن الواقع بألفاظ تعكس حقيقة إدراكه لهذا الواقع . ومن ثم فإن الألفاظ تكاد تلامس حواف الأشياء ، كما يذكر جوزيف كونراد . وهذه اللماسة هي من أبرز ملامح

٢٠ ما المقصود بهذا السلوك الإبداعي أو بالإبداع على وجه التحديد ؟ ٢١ ما الإبداع :

لعله من الحكمة أن نحاول العثور في تراثنا العربي على معنى هذا اللفظ ، خصوصا أنه قد دار حوله جدل كثير ليس في لغتنا العربية فحسب ، بل لدى غيرنا من الدارسين في الخارج . ويشير جو خاتينا ١٩٧٥هـ إلى أن تعريفات الإبداع أصبحت من الكثرة والتداخل بحيث يصعب علينا اختيار واحد منها للعمل بمقتضاه .

ورد في لسان العرب .. بدع الشيء يبدعه بدعا وابتدعه : أنشأه أولا ..

وقال أبو عدنان : «البدع الذي يأتي أمرا على شيء لم يكن ابتداءه إياه ، وفلان بدعه في هذا الأمر أي أول لم يسبقه أحد .. والبدع المحدث الجيب ، والبدع للبدع ، وأبدعت الشيء اخترعته لا على مثال ، وأبدع الشاعر جاء بالبدع » . (لسان العرب ، ١٩٧٩ ، ج٣ ص ٢٢٩ - ٢٣١) وفي معجم ألفاظ القرآن الكريم (ج٢ ص ٨٣) .

«أبدع الشيء» ، كمنعه ، بدعا وأبدعه وابتدعه : أنشأه وبدأه على غير مثال سابق .

ويستخدم البعض لفظ «ابتكار» في اللغة العربية مكان لفظ إبداع ، ولكن يبدو أن لفظ إبداع أكثر دلالة على النشاط والسلوك المتعلق بالتفوق والخلق في الصنعة من لفظ «ابتكار» الذي يقتصر معناه على سبق وإتيان الأمر أولا ، على خلاف لفظ «إبداع» الذي يكاد يقترب من مفهوم لفظ الخلق ، على نحو ما نقرأ في القرآن الكريم : «بدع السموات والأرض» .

وليست بنا حاجة بالطبع إلى الإشارة إلى أن الخلق الفني غير الخلق الكوني ، وأن الإبداع الإنساني يختلف عن الإبداع الإلهي ، فالإنسان يخلق من عناصر ومواد يملكها ، سواء في عقله أو تكون مطروحة أمامه . ولا يهم بعد ذلك أن يأتي الخلق أو الإبداع على مثال أو على غير مثال ، أو يأتي ناقصا أو يصل إلى حد الكمال . أما الخلق الإلهي والإبداع الساوي فهو خلق من العدم تماما .

هذا عن الإبداع ، كما ورد في اللغة العربية ،

٢٢ ما الإبداع لدى الباحثين الغربيين ؟

يرتد أصل كلمة إبداع Creativity ، فيما يذكر جو خاتينا Khatena, 1975, a. b. كما يرد في قاموس ويبستر Webster, 1962 إلى المقطع اللاتيني Kere ، الذي يعني العو أو سبب العو والفعل الإنجليزي يبدع create ، أي أنه بسبب الجهل إلى الوجود أو إيجاده ليكون متحققا ، وهو يعني أيضا «يصنع» ويؤصل originate ، والصفة مبدع creative تركز التركيز للانتباه على القدرة الإبداعية

creative ability أي أن من يتصف بهذا الوصف يكون مستحذا على القدرات التي تجعله كمنزلة إنتاج عمل إبداعي ، كما أنه يكون مالكا للقوة والذائع والخيال . والاسم creativity يشير إلى خاصية أن يكون الشخص مبدعا ، أو هي القدرة على الخلق . The ability to create

ويذكر جو خاتينا (Ibid) أن الاختصار على فهم اللفظ من مجرد الرجوع إلى التعريفات القاموسية يجعل معه مصاحب جملة . وقد يكون السبب في ذلك هو أن هذه التعريفات تحمل معها مصاحب متعلقة بكيفية تحويلها إلى مفاهيم قابلة للقياس والتقوم . ونحن نعلم أن أنسب تعريف لأي مفهوم أو مصطلح هو ما يحول هذا المفهوم إلى عدد من الإجراءات أو الخطوات أو العمليات القابلة للملاحظة أو القياس ، وهو ما يصطلح على تسميته باسم : التعريف الإجرائي . ويضمن مثل هذا الأسلوب ، في تعريف المصطلحات ، التعامل فحسب مع مفاهيم ذات معنى ، وهو ما يضمن أيضا تنقية المفاهيم مما ألصق بها من طيوف عابثة بسبب سوء الاستخدام أو سوء الطوية .

وقد حاول باحثون كثيرون تقديم تعريفات إجرائية لمفهوم الإبداع . من هؤلاء :

Bartlett, 1951; Kubie, 1955; Rhodes, 1961; Rogers, 1962; Simpson, 1962; Torrance, 1962; Guilford, 1971.

ويورد تيلور Taylor, 1959 أكثر من مائة تعريف للمفهوم ، وذلك في دراسة نشرها عن عملية الإبداع 1975a 1973 Through. Khatena وحتى لا نشأت أنفسنا وراء مئات التفسيرات والتعريفات لمفهوم الإبداع فسوف نقف عند تفسير واحد لجيلفورد ، فهو في تقديرنا من أكثر التفسيرات العلمية التي تنظر للسلوك الإبداعي نظرة تتفق مع الواقع .

يرى جيلفورد أن الإبداع ليس منطقة منزلة من السلوك ، حيث إن الطاقة الإبداعية تعتمد على توافر درجات متفوقة مما يطلق عليه قدرات الإنتاج التنوي Divergent production abilities والضيق في هذه القدرات مما يؤدي إلى تنوع الطاقة الإبداعية بشرط الاستعداد على قدر معقول من قدرات الإنتاج التفريري (الذكاء العادي) Convergent thinking (Guilford, 1971 pp. 161).

ومن الواضح أن جيلفورد ، وهو من أكبر الذين درسوا السلوك الإبداعي في الثلاثين عاما الماضية ، من الواضح أنه ينظر إلى الإبداع باعتباره مفهوما متعدد الأبعاد .

والمفهوم بأبعاده التي يقدمها لنا جيلفورد ينحصر بالعقل البشري ، أي بتلك الاستعدادات العقلية ، سواء كانت ذات خصائص تقريرية Convergent أو كانت مستحوذة على خصائص تنويمة divergent وعمل الرغم من أن النموذج النظري الذي قدمه جيلفورد كخطوط قدرات العقل البشري لا يقدم لنا طيعة التفاعل بين هذه القدرات في

يعترف في النهاية على هدف الباحث من إجراء دراسته ، فإن كان يبحث في خصائص المبدع ، وما يستحوذ عليه من قدرات ، فإنه يصطنع منهجا يعتمد على عدد من المقاييس للموجهة لتفهم القدرات العقلية ، والخصائص الوجدانية ، والإمكانات التشكيلية والإحالية ، والاتجاهات الشخصية ، والقيم الخاصة ..

والمقاييس التي يعدها الباحث للدراسة لخصائص المبدع ليست مقاييس مما نعتد في تكويننا على مجرد التأمل العقل أو التخمين ، بل إنها مقاييس تستمد أساسا من ملاحظة المبدعين ، ودراسة أعمالهم ، وفحص سيرهم الذاتية ، مما يحقق ثروة ضخمة من المعلومات التي تساعد في اشتقاق المقاييس التي تعد لتفهم السمات والخصائص وقياسها ، تلك التي ينتج بها المبدع عموما والمبدع في مجال الأدب على وجه الخصوص . ومن أبرز هؤلاء الذين درسوا خصائص المبدعين في مجالات الأدب فرانك بارون وماكينون .

ومن أبرز ما توصل إليه فرانك بارون في سياق دراسته لخصائص المبدعين بعامة ، والكتاب على وجه الخصوص ، أنهم يميلون إلى تفضيل المركب على البسيط ، بمعنى أنهم يستجيبون للمثيرات أو الموضوعات المعقدة والخصبة بشكل أفضل مما يستجيب فيهم ممن لا يتميزون بالإبداع ، كما أنهم يميلون إلى معالجة موضوعاتهم من خلال عدد كبير من العناصر ، وعلى عدد أكبر من المستويات ، وهو ما يخلق لأعمالهم درجة أعلى من الخصوبة مكلفة من ناحية لاستعدادات المبدع وخصائصه ، ومن ناحية أخرى للجهد الذي يبذله المبدع في أثناء العملية الإبداعية ، خصوصا في موقف الأداء أو التنفيذ الإبداعي .

كذلك يتميز المبدع بدرجة أعلى من خصوبة الخيال ، بما يعنى قدرته على التحرر من سلطان الواقع المحيط به ، ويتيح له الفرصة لتناول موضوعه بشكل أكثر تحررا .

أما إذا كان هدف الباحث هو دراسة العملية الإبداعية لدى الأدباء فإنه يلاحظ سلوك المبدع ، وهو يعمل أيضا كيف يجهز نفسه ويعد مادته ، كيف يبدأ ، ولماذا يترجم توجهات معينة ، وإلام يهدف ، وكيف يبدأ في العمل ، وما العلاقة بين طاقاته العقلية وخصائصه الوجدانية وطاقاته التشكيلية ونتاجاته الإيجابية . وكيف تتأزر كل هذه الجوانب والأبعاد في تيسير التنفيذ الإبداعي أو تعوقه .

ومن أبرز الذين درسوا العملية الإبداعية لدى الأدباء والكتاب في الخارج كارتر باتريك ، وفرانك بارون ، ورودف أنجم . ومن مصر بدأ الدكتور مصطفى سرييف هذا الاتجاه حين درس عملية الإبداع في الشعر منذ أكثر من ثلاثين عاما . وقد مهد بدراسته تلك الطريق للدراسات أخرى في مصر ، كان لنا نصيب منها ، حيث لنا بدراسة العملية الإبداعية لدى الروائيين ، وعلمية الإبداع لدى كتاب

أثناء السلوك الإبداعي ، بما ينطوي عليه هذا السلوك الدينامي من جوانب وجدانية ، وطاقات استكشافية جالية ، وتضمنيات إجتاعية ... الخ . ومها يكن من شيء فإن ميزة الفرض النظري الذي رسمه جيلفورد للطفل البشري قدم لنا أسلوبا جديدا في النظر إلى الطاقة الإبداعية ، بل قدم لنا تصورات حسنة لكييفية تفهم هذه الطاقة بما يحصى عليه من استعدادات متعددة .

ومن أبرز الاستعدادات الإبداعية التي تضمنها نموذج جيلفورد لبناء العقل البشري :

١ - الأصالة ، بمعنى القدرة على إنتاج أفكار أو أشكال أو صور جديدة متميزة ، فريدة وملائمة .

٢ - الطلاقة ، بمعنى القدرة على إنتاج أكبر قدر ممكن من الأفكار والصور والتعبيرات للملائمة في وحدة زمنية محددة .

٣ - المرونة ، بمعنى القدرة على الانتقال اللاملم من موضوع إلى آخر في سرعة ، وعدم التصلب والتشبث بوجهة نظر واحدة .

٤ - استشفاف المشكلات ، بمعنى القدرة على رؤية النقص والقصور والعيوب ، حيث لا يرى الآخرون شيئا من ذلك .

وقد تمكننا في مصر من إضافة بعد آخر هو بعد « مواصلة الاتجاه » . وقد كان السبق في التنبيه إليه للدكتور مصطفى سرييف (٥٩) ملحق دراسات جيلفورد . وقد عمل على تجلية حقيقت عدد كبير من الباحثين المصريين ، وقد أمكن لنا المساهمة بنصيب في الكشف عن طبيعت المركبة باعتباره ذا خصائص وجدانية وجالية وذهنية وبدنية ... إلخ . (حنورة ، ١٩٧٩) .

ويشير هذا البعد إلى خاصية تميز سلوك المبدع وهو يؤدي عمله بما يمكنه من مواصلة العمل والتفكير والمجاهدة لتحقيق هدفه ، على الرغم مما يصادف من معوقات وعقبات ومتاعب ، وهو الأمر الذي ينعكس على طبيعة العمل نفسه ، والذي يظهر واضحا في خصائص العمل بوصفه إنتاجا ذا عناصر امتدادات وروافد وأبعاد . ويقدر المهارة التي يعايشها المبدع ، وهو يعمل ، يكون العمل على درجة مكافئة من العمق والخصوبة .

• الدراسات الحديثة للسلوك الإبداعي :

بعد كثير من اللجاج والسفلة ، ومن خلال استخدام المنهج الموضوعي ، تراكمت كميات معقولة من النتائج ، مهدت الطريق لمزيد من التناول الموضوعي لظاهرة الإبداع ..

وفي الدراسة الحالية يتوجه اهتمامنا الأساسي نحو دراسة الإبداع في مجال الأدب .

ودراسة الإبداع في مجال الأدب يمكن أن تسلك دروبا عظيمة ، فهناك من يدرس خصائص المبدعين ، وهناك من يدرس العملية الإبداعية ، وهناك أخيرا من يهتم بدراسة النتائج الإبداعية . والأمر

للمسرحية ، وعملية الإبداع فى الأداء التمثيلى (سوف ، ١٩٥٩ ،
حنورة ١٩٧٩ أ ، ١٩٧٩ ب ، ١٩٨٠ .)

(Patrick, 1941. Barron, 1968, Arnheim, 1962).

ويستأ فى السياق الحالى أن نشير إلى عدد من النتائج التى انتهى
إليها الباحثون المختفون حول عملية الإبداع ، مما يتعلق بها ، ويؤثر فيها ،
ويترك أثره - من ثم - على النتائج الإبداعية نفسه .

(أ) بالنسبة لدراسة الإبداع لدى الفنانين والشعراء التى قامت بها
كاترين بارتريك فقد كان من أبرز نتائجها تأكيدها لفكرة مراحل عملية
الإبداع التى سبق أن أشار إليها بوانكاريه وهلمهولتر ووالاس .
Ghiselin 1952, Wallas, 1962; Stein, 1974, 1975. والقول بذهب إلى

أن المبدع يمر وهو يتفقد عملاً أحياناً أو فنياً بأربع مراحل رئيسية ، هى
الاستعداد والاختيار والإشراق والتفصيل ، وهذه المراحل - كما تقرر
الباحثة - على قدر معقول من العز والافتقار . وإن كانت قد أشارت
من جانب آخر إلى تداخلها فى بعض الأحيان ، كما أشارت الباحثة إلى
أسبقية الكل على الأجزاء ، حيث إن العمل الأدبى والفنى يبدأ فى ذهن
المبدع بصورة إجمالية ، ثم يبدأ التفاصيل بعد ذلك فى الانضاج .

(ب) أما بالنسبة لفرانك بارون فهو يعتقد أن الإبداع فى مجال
الأدب يعتمد على عملية استعداد ومجهيز وضمن سبق ، كما أن العملية
تستمد خصائصها مما يتبع به المبدع من استعدادات ، وقد أشار بوجه
خاص إلى التخيل الإبداعى ، الذى هو أرفع مستوى من مستويات
التخيل . والتخيل لدى هذا الباحث ينقسم إلى أربعة أنواع :

١ - التخيل ذو البعد الواحد ، وهو ذلك النوع من التخيل الذى
يمكن للشخص من خلاله تخيل منزل أو شجرة أو كتاب ، دون إضافة
إلى ما يمكن أن تحس بالحواس الإنسانية المعروفة .

٢ - التخيل ذو البعدين ، وهو تخيل يعتمد على الجمع بين
العناصر للتباعدة ، ولكنه مازال يعتمد على ما يمكن أن ندركه أيضاً
بالحواس .

٣ - التخيل ذو الأبعاد الثلاثة ، وهو ذلك النوع من التخيل
الذى يعتمد على الرمز ، كما يحدث حين تصرفى السحب أشكالاً فنية .
أو حين يرى الشاعر الشمس عاصبة للبين .

٤ - التخيل ذو الأبعاد الأربعة ، وهو ذلك النوع من التخيل
الذى يعيد بناء الدافع بناءً جديداً ، معتمداً على عناصره القديمة ،
مضافاً إليها الرمز . ثم بعد ذلك يأتي دور النبوة والسمو فوق الواقع ،
ليشهد المبدع ، فيها يشهد ، وهو يصنع عالماً جديداً ليس له علاقة بعالم
الواقع . ويضرب بارون مثلاً لذلك تخيل جوته حين أبصر الكورس
الإلهى يغنى .

والإبداع لدى فرانك بارون يستمد طاقته المحركة من مفهوم
الحرية ، والحرية يمكن اعتبارها قيمة أو دافعا بطاقة نفسية ذات أبعاد
عقلية ووجدانية وفيزيقية واجتماعية .. ويرى فرانك بارون
Borror, 1968. أنه من الممكن الحديث عن الحرية العقلية والحرية
الممكنة . والحرية العقلية هى الحرية فى لحظة معينة وفى موقف معين ،
على حين أن الحرية الممكنة عبارة عن قيمة تدبر عن محزون الطاقة لدى
الإنسان . وليس من الممكن بالطبع الحديث عن الحرية بمعنى واحد
لدى جميع الكائنات ، فحرية الحشرة أكبر من حرية الصخرة أو
النبات ، وحرية الكلب أو القرد أكبر من حرية الحشرة ، وحرية
الإنسان أكبر من حرية القرد ، كما أن الناس فيها بينهم يستمتعون بأقدار
مختلفة من الحرية . والقرد نفسه يمكن أن تتحقق لديه الحرية فى موقف
معين بدرجة أكبر مما تتحقق له فى موقف آخر . ويمكن لنا أن نستنتج على
القور أن حرية الكاتب ، وهو يعمل ، تستمد خصائصها وطاقتها من
عدد من الأبعاد الجسمانية النفسية والاجتماعية ، مما يتعلق بالمبدع ومحيط
به . وقد برز لنا ولغرينا من الدارسين أن مستوى الحرية الذى يتمتع به
المبدع يكشف عن نفسه فى المائد الإبداعى .

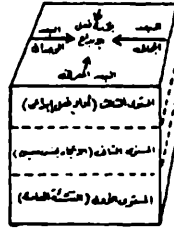
وبما كانت ممارسات المبدع ومحاولاته للتجويد عبارة عن محاولات
للتفكك من أسر الغموض الذى يحيط به وبكبل خطاه ويعوق تقدمه .

التجويد كثيرة ومحاولات المبدع للتجويد متتعة ، والعمل الإبداعى
الذى يخرجه لنا المبدع يمر بدرجة أو بأخرى عما استطاع أن يحلقه المبدع
من انفكائه من أسر الغموض ، وهو ما يتبدى فى مرونة الأفكار وطلاقة
الصور وأصالة اللغى وتماثل السياق وتواصل العناصر ، بما يسفر فى
النهاية عن وحدة متميزة ، تضم عناصر العمل وأبعاده فى ناتج قوى
وجميل ومشوق .

أما عن الدراسات العربية لعملية الإبداع الفنى فى الأدب فإن ما
هو معروف أماننا الآن لثلاث دراسات هى : عملية الإبداع فى الشعر
للدكتور مصطفى سوير ، وعملية الإبداع فى الرواية ، وعملية الإبداع
فى المسرحية لكاتب هذا المقال .

والنتائج التى توصلت إليها الدراسات الثلاث بكل بعضها
البعض ، ويمكن إجمالها فيما يلى .

١ - إن المبدع ، شاعر أو كاتب ، يبدأ العمل من أجل تحقيق
هدف يسعى إليه ، وهو رأب الصدع وتجاوز الحوة القائمة بينه وبين
الآخرين من أجل الوصول إلى حالة من التكامل . وهو حين يقوم بذلك
فإنه يعتمد على إدراكه الذى يصور له أن الواقع مصاب بقدر من
التفرد ، وهو يقدم للآخرين رؤيا جديدة لهذا الواقع .



١٠ المربع من التشكيل وهو مفهوم أقياس هـ
بجسده الرابع إلى (صورة ١٩٨٠) ٠٠

فحص بعض الأبعاد فصلاً مجزئياً ، يزود الباحث بمجربة بعد غامض مفهوم غير مستقر ، أقول : إن دراساته المصرية كانت أكثر شمولاً . دراسات غيرنا من الباحثين الغربيين الذين وقفوا عند مفاهيم ضيقة ، وإن كان الهدف لدينا هو توفير أكبر قدر ممكن من الوضوح ، حتى لا نخرج النتائج التي توصل إليها دراساته مقصورة على بعد دون آخر ، على ما نلاحظ مثلاً في دراسة أرنهم لجرنيكا بيكاسو ، فقد كان توب الباحث باعباره متعباً إلى مدرسة الجشطت ، بقود خطاه نحو الأهم بدراسة الأبعاد الإدراكية لدى المبدع ، وما تفرزه هذه الأبعاد . خصائص معينة تساهم في تشكيل العمل الفني . وربما كان هذا السبب في أن مثل هؤلاء الباحثين يفضلون دراسة عمليات نهج أسس بدراسة موضوعات تشكيلة ، حيث إن مسلماتهم النظرية قد لا تجد لها إذا هي توجهت إلى عمل أدبي ، ما بسطها أو يكون بارز الوضوح إضافة الصدق والثبات على نتائجها .

ويكتبنا الآن هذا القدر من الدراسات العلمية الحديثة للسلم الإبداعي ، إن منتقل إلى محاولة أخرى نطرق بها مجالاً جديداً في التطبيق ، للمكنة للنهج العلمي في دراسة الإبداع .

والمحاولة الجديدة تهدف إلى دراسة الإنتاج الإبداعي نفسه . فإذا تأملنا محاولة دراسة الطاقة الإبداعية لدى المبدع نفحص جانباً من نتائجه أو أدائه على مقياس معين يكون ممثلاً لسلوكه في ظل ظروف

وشره . إن العمل الإبداعي ، سواء كان فكرا أو عملا من أهال الفن أو اكتشافا علميا فإنه ينظر إليه على أنه شلوذ وسوء وحقا . ويبدو واضحا أنه لا يوجد شخص حى معاصر للإنتاج الإبداعي يمكن أن يُقَرَّم عن طيب خاطر الإنتاج الإبداعي في نفس الوقت الذي يشكل فيه العمل . وهذا الرأي يزداد صدقه كلما كان العمل الإبداعي أكثر جودة . Rogers, 1972 p. 140. هذا هو رأي كارل روجرز في عدم جدوى استخدام الإنتاج أو الأداء الإبداعي محكا للتمييز بين المبدعين وغير المبدعين ، أو بين العمل الإبداعي والعمل غير الإبداعي . لماذا يقترح هذا الباحث ؟

مضبوطة ، فلماذا لا نستخدم نفس للنحي في دراسة النتائج الإبداعي نفسه ، وهو ما ارتضى أن يقدمه لنا المبدع ، معترفا بأن هذا هو جهده ، وتلك هى طاقته ؟

والنتائج الإبداعي ، إن لم يكن هو أصدق المحكات للكشف عن كفاءة المبدع ، فهو - على الأقل - يمثل خطوة على الطريق الصحيح للكشف عن الخصائص الإبداعية في هذا العمل .

• • •

• ثانيا : المنهج الموضوعي في دراسة النتائج الإبداعي :

بعد هذه المقدمة النظرية التي حاولنا فيها إرساء بعض ملامح اللغة المشتركة بين المبدعين والناقد والباحثين النفسيين نرى أنه قد آن الآوان للتقدم خطوة أخرى على طريق محاولتنا دراسة الإبداع الفني بالمنهج الموضوعي ..

• ما المنهج الموضوعي ؟ ولماذا هذا المنهج ؟

المنهج الموضوعي في أحد معانيه هو الطريقة العلمية المنظمة لدراسة أى موضوع أو أى ظاهرة بشكل حيادى دون ما تتدخل من الباحث بإضفاء بعض معتقداته أو مشاعره الخاصة ، أو قهر النتائج للخروج باستنتاجات ليست بالضرورة متعلقة بالظاهرة موضوع الدراسة الموضوعية ، والدراسة الموضوعية هى استخدام أسلوب للدراسة إذا أتبع لأى باحث آخر استخدامه ، في ظل ظروف مضبوطة ومماثلة ، فإنه يحصل على نفس النتائج ، أو بإمكانه هو منتج ، إذا استخدم ، فإنه يعطى نتائج قابلة للاستفادة إذا ما استخدم مرة أخرى في ظل ظروف مماثلة .

لما لماذا هذا المنهج على وجه التحديد ، فإن الإجابة عن هذا السؤال تقتضي الوقوف على منتج آخر ، يكون عنه نمطه للمناهج غير الموضوعية ، ثم بعد ذلك نحاول تحديد المبررات التي تدعونا إلى استخدام المنهج الموضوعي .

• كارل روجرز ومنهجي تحقيق الذات :

يلذهب كارل روجرز إلى أن منشأ الإبداع يبدو أنه هو نفسه منشأ النزعة المحركة للشخص في العلاج النفسى لكى يبرأ مما به من اضطراب . إنها نزعة الإنسان لكى يحقق ذاته ، لكى يتطابق مع إمكاناته .

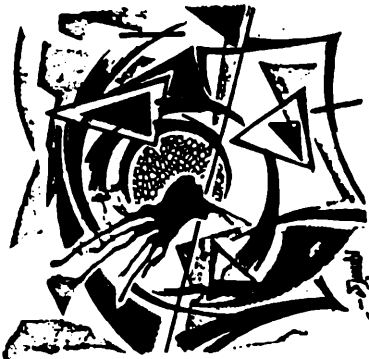
ويرى كارل روجرز أن التميز بين المبدع وغير المبدع لا يتم من خلال لمس الإنتاج . إن جوهر الشخص المبدع هو جديته ، ومن ثم فإننا لا نملك محكا يمكن أن نحكم إليه . ويشير التاريخ في الواقع إلى حقيقة أن الإنتاج كلما ازداد أصالة كان حكم المعاصرين عليه بأنه

إنه يرى أن المحك الأساسى للكشف عن الإبداع أو عدمه لدى الشخص هو ما إذا كان مفتحا على الخبرة ومستثمرا لها في تنمية ذاته ، وكان سلوكه إبداعيا . أما إذا كان رافضا أو مفكرا أو مشوها لخبراته التي تأتيه من العالم الخارجي فإنه يكون مبدعا ولكن في اتجاه الشر والسوء والمرض ، مثل ذلك الشخص المصاب بيرانويا العظيمة ، الذى يكون نظرية فريدة تفسر له العالم . وهناك الشخص الثالث غير الجالب بأى شئ ، الذى لا يقبل ولا يرفض ، ولا يفتح ولا يتغلق ..

ويشير كارل روجرز إلى عدة شروط يمكن من خلالها أن يصير الشخص مبدعا وهى :

- ١ - الانفتاح على الخبرة ، وهذه الصفة عكس الدفاعية ، أى اتخاذ موقف الحذر والمخافة والدفاع عن الذات في مواجهة أى خبرة تأتي من الخارج باعتبارها تهديدا مباشرا للشخص .
- ٢ - وجود محك داخل للتقويم ، على أساس أن المحك الداخلى هو أصدق المحكات .

- ٣ - القدرة على اللعب بالعناصر والمفاهيم .



وما أكثر المناهج التي تحرمنا كارل روجرز . ولنا في مقام تقديم عرض نقدي لتلك المناهج ، ولكتنا نصب قننا هذا المنهج ، على الرغم من أنه أقرب تلك المناهج إلى المنهج الموضوعي ، لكي تقدم فتجب عن سؤالاتنا التي سبق أن طرحناه : ولماذا المنهج الموضوعي ؟

إن المنهج للوضوعي في دراسة الظواهر النفسية لا يمدى لنفسه قفداً لا يمكن أن ينضوي تحت لوائها إلا قلّة نادرة ، فهو منهج مطروح لكل من أراد أن يستخذه ، وهو من البساطة والوضوح بالدرجة التي تجعل أي باحث يستطيع أن يستخذه بشكل عملي لاستخدام الآخرين له . ومن ثم فإن النتائج التي تصل إليها من خلال استخدام هذا المنهج تكون قابلة للاستعادة والتأقّد على عكس نتائج تجرّيب العمل نفسه أو الموضوع المطروح للتقرّر .

و نحن نعلم أن نقاشا وجدلا دار حول الداتية والموضوعية في النقد الأدبي ، ونعلم أن الخلاف ما زال بين أولئك الذين يشجعون النظر إلى العمل بطريقة ذاتية ، بحيث يمكن للنقاد أن يستخلص من العمل أعمقا وأبعدا قد لا تاتح لآخرين ، من حيث إن كل ناقد له مهاده الضيق وحيلته الفنية وزاوية الرؤية المستقلة عن زوايا الآخرين في النظر والتقييم ..

ويسلو أن أنصار الذاتية هؤلاء هم أقرب في اتجاههم إلى كارل روجرز ورأيه من حيث أنه لا يوجد مقياس موضوعي خارجي لتقوم الإنتاج الإبداعي ، وأن الإنتاج نفسه لا يعد محكا لتقوم السلوك الإبداعي ..

أما أصحاب الإجماع الموضعي في النقد فهم أولئك الذين يفضلون وجود محكات خارجية يمكن لنا جميعا الاحتكام إليها . فإذا ما تقوما في استخدام تلك المحكات استخداما دقيقا فإننا سوف نصل جميعا إلى نفس النتيجة . وبذلك لا يكون ثمة اختلاف ولا خلاف على قيمة عمل من الأعمال ولا على قيمة صاحب هذا العمل ، وهو ما يقضى على تلك السلاجة التي أصيب بها الوسط الفني والأدبي في نقد الأعمال الفنية ، ذلك النقد الذي لا يمكن أن يكون نقدا أو تقويما ، بل هو في الغالب الأهم أقرب ما يكون إلى الخواطر الشخصية ، يجب أو ينبغي بقدر التزامه بقاعدة أو مبدأ ، أو بقدر اقترابه أو ابتعاده من أحد المحكات الموضوعية للتقويم أو ابتعاده عنه .

والنتج الموضوعي كما ذكرنا من قبل يعتمد على قواعد بعضها للاستخدام مثلاً نستخدم للترق قياس المسافات ، وكما نستخدم الميزان في معايرة الأوزان ، وأقرب الأمثلة إلينا في اللغة هو ما يعرف باسم بحور الشعر ، أو ما يعرف بقواعد النحو والصرف .

هنا فيها يخص الشخص ، لماذا عن المحيطين به ؟ يقدم كارل
روجرز عدة إرشادات أو ظروف يمكن من خلالها دفع الشخص في
طريق الإبداع وهي تندرج تحت فئتين : الفئة س والفئة ص .

الفئة س : الأمن الطبي :

- ١ - تقبل الشخص كقيمة في حد ذاته وبدون شروط .
- ٢ - ضمان وجود المناخ الذي لا يوجد فيه أى تقييم خارجي .
- ٣ - الفهم الوجداني .

الفئة ص : الحرية الشخصية :

تكن الحرية الشخصية في إتاحة الفرصة للفرد لكي يعبر عن نفسه بوضوح ودون إلزامه بالتعبير من خلال محكمات أو معايير خارجية ، وجعله يعمل وفقا لإطاره المرجعي الداخلي ، أى بتأله النفس الذاتي ، الذي تكون على مدى عمره بشكل مستقل وبصورة مختلفة عما هو لدى الأفراد الآخرين .. وما دام الشخص مختلفا عن غيره ، متميزا عنهم ، فلا يمكن أن نتوقع منه أن يعمل أو يفكر أو يعبر على نحو ما يفعل الآخرون .

هذه هي نظرية كارل روجرز في الإبداع ، وهي تستمد أصولها ومفاهيمها ، كما يذكر هو نفسه ، من ممارساته في مجال العلاج النفسي . وهي لا تعتمد إلا على ملاحظاته على بعض الأفراد المضطربين الذين كانوا يعرضون أنفسهم عليه لكي يتعاون معهم وفقا لأسلوبه في العلاج النفسي المعروف باسم الارشاد النفسي المتمركز حول العميل .

وليس معنى الاعتماد عن الواقع عن كل ما يلعب إليه هذا الباحث منذ المسئلة الأولى إلى آخر شرط وضعه لدراسة السلوك الإبداعي . فكل حين يرى أنه لا يوجد مقياس خارجي أو طريقة معقولة تحكم بها على ما إذا كان الناتج إبداعيا أم لا ، نراه يناقش نفسه بعد ذلك حين يطلب اليأس أن تترك الشخص يعبر بحجرة عن نفسه . ولنفرض - كما يقول - أنه عبر بحجرة فأطعنا نظرية في تفهم العالم ، ثم اكتشفنا أن هذا الشخص مصاب بالبارانويا (ذهان العظمة والاضطهاد) ، لماذا فعل ؟ وليس تقويمنا له بأنه مصاب بهذا الاضطراب التفسى حكم على سلوك صادر عنه ، هو ما يمكن تصنيفه تحت اسم (إنتاج) ؟

وعلى الرغم من اعتراضنا على كارل روجرز في علم التنجس بأهمية
 علوم الإنتاج ، ومن ثم رفضه لأي حكم خارجي يمكن استخدامه
 للكشف عن العناصر الإبداعية في أي عمل على الرغم من ذلك ، فإن
 الأفكار التي قدمها روجرز ، الخاصة بالثقافة المناسبة والحرية الشخصية
 واحترام الفحص كقيمة لا اعتراض لنا عليها . وقد رأينا أن فرانك
 بارون دعا إلى الحرية باعتبارها متعاضدا ضروريا لعملية الإبداع ، بل إن
 الإبداع نفسه هو محاولة لكسر الحواجز والقفز فوق الأسوار .

فإنما نلزم أنفسنا ولنلزم أمام غيرنا بكلمة سواء ليس عليها خلاف ، حل الأول - إذا ما احتكنا جميعا إلى المنهج الموضوعى الذى سبقت الإشارة إليه .

والأساس النفسى كمفهوم تبناه لتفسير السلوك الإبداعي يستند إلى ثلاث فرض من النتائج العلمية والأفكار المحققة ..

لقد أشرنا إلى أن أبعاده أربعة :

(أ) المعرفية بما تشير إليه من قدرات عقلية وعمليات ذهنية ،

(ب) والوجدانية بما تشير إليه من سمات شخصية والمجاهات محبة وقيم متبناه ودوافع حافزة إلى العمل .. إلخ .

(ج) قدرات وقيم تشكيلية وجمالية تمكن المبدع من اختيار الزوايا المناسبة ورسوم الخطوط الملائمة ، وبت الألوان المفضلة ، وبني الأشكال الزائفة .

(د) المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية ، وهي الجوانب المعبرة عن ظروف المجتمع وأحداث الواقع وحداثات التاريخ وما يعانيه الناس من متاعب وما يطمحون إليه من آمال ..

وفى الدراسة الحالية سوف نحاول أن نستخدم الأساس النفسى الفعال باعتباره بطاقة للعمل الإبداعي تترك بصانها على العمل نفسه ، بحيث يحس مناسكا إن كان الأساس مناسكا ، ويحس العمل هنا إن كان الأساس هنا .. كما أن الجاليات للنبتة فى العمل تنبئ عما ينتج به المبدع من تلك الخصائص ، وهى من أهم الأبعاد التى تميز العمل الإبداعي ، على نحو ما يذكر الجرجاني حين يقول : « كما أنك ترى الرجل قد اهتمنى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة ، والنقش فى ثوبه الذى نسج ، إلى ضرب من العنبر والتدبير فى أنفاس الأصباغ وفى مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجها وترتيبها لياها ، إلى ما لم يبتد إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، كذلك حال الشاعر والشاعر فى توجيهها معنى والنحو ووجوهه التى علمت أنها محمول النظم » (ح) هلال : ١٩٧٣ ص ٢٧٨) .

ما تلك للمعايير إذن ، التى سوف نحكمك إليها فى ظهورنا لأحد الأعمال الأدبية .

بداية نقرر أن للمعايير متعددة ، ويمكن أن نعلم أن النموذج النظرى الذى يقدمه لنا جيلفورد يتضمن أكثر من ١٢٠ قدرة عقلية متميزة تعمل فيها بينا بنوع من التكامل والتفاعل لإقرار المعاني والأشكال والصور . وهذه القدرات العقلية تعبر فقط عن أحد وجوه الأساس النفسى الفعال الأربعة ، فهل نستطيع أن نستخلص من العمل عددا مكافئا من الجوانب يقابل كل منها قدرة من قدرات البناء العقلى عند جيلفورد ؟

إنه مجموعة من القواعد توضع بما يتلائم مع طبيعة الشئ المقوم ، ومع طبيعة الهدف من التقوم ، أى أنه لا توجد قاعدة واحدة أو جملة من القواعد تصلح لكل مجال وتستخدم فى جميع الأحوال ، فلكل مقام مقال كما يقولون . والقواعد التى سوف نتحكم إليها الآن فى دراسة الإبداع النفسى سوف نقوم بتوجيهها نحو الإنتاج الإبداعي ، وهى محاولة - فيما نعلم - تتم لأول مرة فى اللغة العربية ، ولكنها تستمد خصائصها من دراسات أخرى سابقة فى مجال السلوك الإبداعي ، خصوصا ما تعلق منها بدراسة الطاقة الإبداعية وما يفرغ عنها .

١. الأساس النفسى الفعال كمنظومة بداية :

أشرنا من قبل إلى مفهوم الأساس الفعال باعتباره وعاء يمكن أن يستوعب حركة المبدع المستندة إلى أبعاد نفسية واجتماعية ، وصولا إلى إنجاز عمل من الأعمال الإبداعية ..

وقد رأينا أن المبدع - حين يعمل - يعتمد على طاقات عقلية كاملة فيه ، ودوافع والمجاهات وقيم وخصائص نفسية يسم بها ، كما أنه يتبنى قبا ومسابيل جمالية وتشكيلية تعمل عملها فى تكوين عمله ومنحه خصائص متميزة ، هى فى غالب الأمر خصائص مستقرة لدى المبدع ، تعمل عملها فى توجيهه بل فى توجيه حركة العمل نفسه . ومن ناحية أخرى فإن هناك أبعادا تاريخية واقتصادية واجتماعية تحرك المبدع فى اتجاه أو آخر ، ومن ثم فإننا لا يمكن لنا أن نتصور أن عملا من أعمال الفن أو الأدب ، بل العلم ، يمكن أن ينجح قيمته الحقيقية دون أن تكون هذه القيمة مستمدة من الظروف والخصائص التى أسهمت فى تشكيله . ونحن فى هذا الموضع لا نطمح فى أن نحيل العمل الإبداعي إلى بطاقة نفسية يمكن أن نستشف منها ما تطوى عليه شخصية المبدع ، كما لا نرغب فى استخدام الناتج الإبداعي كوثيقة اجتماعية نستشف منها القيم السائدة فى المجتمع ، أو الدعوة التى يدهو إليها المبدع .. وعلى الرغم من أن ذلك ممكن فإن هدفنا الأساسى هو تقوم العمل نفسه ، من حيث الخصائص التى تشكل ملامحه ، اعتادا على عدد من المحكات التى ثبت أنها تميز استجابات المبدعين وانشطتهم . وعلى الرغم مما يدهو إليه كارل روجرز من نبد هذا المنحى جانبا ، فإنه لم يقدم لنا البديل الذى يمكن من خلاله الكشف عن أن عملا ما إبداعي أو غير إبداعي ، وكل ما قدمه لنا هو التأكد من أن الشخص متفتح على الخبرة ، وأنه يعبر عنها تعبيرا صادقا ، دون أن يبدلنا أيضا على ماهية تلك النفس أو الذات الداخلية ، ما دامت أمرا داخليا ذاتيا لا يخضع لغير الشخص نفسه ، أى أن المنحى - كما يقولون - فى بطن الشاعر .

وحين نتقدم نحن الآن لى نظرى إلى العائد أو الناتج الإبداعي على محكات ثبت أنها صادقة فيما يمكن أن تشير إليه من خصائص إبداعية ،

- ٢ - المرونة .
- ٣ - الطلاقة .
- ٤ - مواصلة الإنجاز .
- ٥ - التشكيل والزخرفة .

ويمكن لنا ملاحظة أن هذه الأبعاد لا تغطي إلا مساحة ضئيلة من الأساس النفسى الفعّال ، والسبب هو أننا لا نهدف إلى استفاد القصيدة بالتقييم الكلى الشامل . ولا نهدف كذلك إلى الكشف عن كل الأبعاد النفسية والإبداعية والمجالية والوجدانية التى سيطرت على المبدع أو سيطر عليها المبدع وهو يعمل . هدفنا كما قلنا هو انتخاب نموذج من الإنتاج الإبداعى ، ونموذج من الأبعاد النفسية التى يمكن أن تظهر بشكل بارز فى العمل الإبداعى .

أما أسلوب التناول فهو يعتمد على ما يلى :

- ١ - متابعة المبدع وهو يتنقل من حركة إلى أخرى على نحو يبدو واضحا فى وحدات القصيدة .
- ٢ - دراسة الصور الشعرية الأصلية التى وردت فى ثانيا العمل .
- ٣ - إحصاء عدد الصور التى أفرزها الشاعر فى قصيدته وهو ما يعطينا جانب الطلاقة (بأبعاده المختلفة دون أن نحاول تفصيل القول فى تشميات هذه الطلاقة وأنواعها وهو الأمر الذى يخرج عن هدف الدراسة المجالية ونطاقها (سوف ، ١٩٧٠ ص ٣٤٩ - ٣٧٦)
- ٤ - إحصاء الثقلات والتنوعات التى ميزت حركة المبدع وهو يعمل بما يعبر عن مرونة المبدع وخصوصية العمل الإبداعى .
- ٥ - تقييم الأبعاد والقيم الاجناعية التى بناها الشاعر وكشفت عن نفسها فى سياق العمل .
- ٦ - الكشف عن الدوافع والقيم الشخصية التى تحمكت فى حركة القصيدة .

٧ - متابعة فكرة القصيدة من أولها والوقوف على تدفق المبدع وتقلبه على ما نشأ فى سيله من عقبات نتيجة رغبته فى التنوع والتوزيع والتخصب .

٨ - محاولة الكشف عن بعض الأبعاد المجالية فى القصيدة ، وعلى وجه الخصوص ما يتعلق منها بالجانب التشكيلى والتراكيب المفضلة لدى المبدع .

هذا هو المنهج الموضوعى فى دراسة العمل الإبداعى ، وهذه هى المخطوط المختارة لدراسة بعض أبعاد هذا العمل ، وهذا هو أسلوبنا فى دراسة تلك الأبعاد .

الواقع أن المسألة تخضع لاختيار الباحث ، وسوف نحاول فى دراستنا الحالية اختيار أربعة جوانب نخضعها محكات لفحص أحد الأعمال الأدبية . وسوف نوضح فيما بعد كيفية استخدامنا لتلك المحكات .

والنموذج الذى اخترناه لنجرى عليه دراستنا هو قصيدة شق زهران للشاعر صلاح عبد الصبور ، واختيارنا لإحدى القصائد تقف وراءه عدة اعتبارات :

أولا : أن القصيدة عمل إبداعى تناوله قبلنا دارسون آخرون وأقروا بأنه مشتمل على خصائص إبداعية .

ثانيا : أن القصيدة من الشعر الدرامى الذى يمتد فى الزمان ويغنى واقعة تاريخية معروفة ، وهو ما يتيح لنا الكشف عن أصالة استخدام الشاعر للواقعة .

ثالثا : أن القصيدة ذات حجم يناسب الدراسة الحالية ذات الهدف المحدد ، وهو الكشف عن طبيعة أحد المناهج . وأيضا فإنها تلائم الحيز المتاح فى مثل هذه الدراسة .

رابعا : أن القصيدة الشعرية ، كما اتضح من دراسة العملية الإبداعية فى الشعر (سوف ، ١٩٧٠) وتلوق الشعر أيضا مما يمكن أن يظهر فيها بشكل أكثر بروزا، حركة الشاعر وهو يعمل من حيث الحالات النفسية التى تواكب الفعل الإبداعى من بدايته إلى نهايته .

لكل هذه الأسباب ، ولأسباب أخرى غيرها ، رأينا أن اختيار إحدى القصائد لتطبيق المنهج النفسى عليها هو ما يناسب المقام الحالى .. أما الأبعاد التى رأينا انتخابها كمحكات معقولة فهى الأبعاد النفسية التالية :

١ - الأصالة .



وفيا بل تطبيق للمنج على قصيدة صلاح عبد الصبور «شتى زهران» :

● شتى زهران

.... وثوى فى جبهة الأرض الضياء

ومضى الحزن إلى الأكواخ ... تنين له ألف ذراع

كل دهليز ذراع

من أذان الظهر حتى الليل ... يافه

فى نصف نهار

كل هذى المهن الصماء فى نصف نهار

مد تنل رأس زهران الوديع

. . .

كان زهران غلاما

أمه سمراء .. والأب مولد

ويعبه وسامة

وعلى الصدغ حمامة

وعلى الزند أبو زيد سلامه

ممسكاً سيفاً ، وتحت الوشم نبش كالكتابه

اسم قريه

«دنشواى»

شب زهران قويا

ونفيا

بطأ الأرض خفيفا

وأليفا

كان ضحاكاً ولوعا بالغناء

وسماع الشعر فى ليل الشتاء

ونمت فى قلب زهران ، زُهَيْرَة

ساقها خضراء من ماء الحياه

تاجها أحمر كالنار التى تصنع قُبْلَه

حينما مر بظهر السوق يوما

ذات يوم ...

مر زهران بظهر السوق يوما

واشتى شالا مُتَمَتِّم

ومضى يبتال عجا ، مثل تركى ممسم

ويحبل الطرف .. ما أحل الشباب

عندما يصنع جبا

عندما يجهد أن يصطاد قلبا

كان يا ما كان أن زُفْتُ زهران جميله

كان يا ما كان أن أنجب زهران غلاما ... وغلاما

كان يا ما كان أن مرت لياليه الطويله

ونمت فى قلب زهران شجيريه

ساقها سوداء من طين الحياه

فرعها أحمر كالنار التى تحرق حفلا

عندما مر بظهر السوق يوما

ذات يوم

ورأى النار التى تحرق حفلا

ورأى النار التى تصرع طفلا

كان زهران صديقا للحياه

ورأى النيران تحتاج الحياه

مد زهران إلى الأنجم كُفًا

ودعا يسأل لطفًا

ربما ... سورة حقد فى الدماء

ربما استمدى على النار السماء

وضع النطع على السكة والفيلان جاموا

وأقى السيف مسرور وأعداء الحياه

صنعوا الموت لأحباب للحياه

وتنل رأس زهران الوديع

قريبى من يومها لم تأتدم إلا الدموع

قريبى من يومها تأوى إلى الركن الصديع

قريبى من يومها تخشى الحياه

كان زهران أن صديقا للحياه

مات زهران وحياء حياه

فلماذا قريبى تخشى الحياه ... ؟

الأبعاد للقرينة	العدد	النسبة المئوية	ملاحظات
عدد سطور القصيدة	٤٤	١٠٠ %	
عدد مرات التوزيع في الصور	٢٥	٥٧	تغير عن عدد الاختلافات من سياتي إلى سياتي
عدد الصور الشعرية الأصلية	١٢	٢٧	تغير عن الصور المتكررة الجديدة للكتابة
عدد الصور بوجه عام	٣٤	٧٧	تغير عن طلاقة الصور بصرف النظر عن لبيتها
البطانات الوجدانية في القصيدة	٢٠	٤٥	(نظم دوافع ولهم والمجاهات للبدع لجاء الانخفاض والأحداث)
السياقات الإيجابية	١٥	٣٤	وتغير عن التضمنات ذات الصلة الإيجابية في العمل
التركييب التشكيلية في العمل	٤٦	١٠٤	وتغير عن مرات تشبيه والاستعارة والحركة في العمل
التركييب التي أسهمت في مواصلة الإبداع	١٦	٣٦	وتغير عن مواصلة الإبداع في القصيدة (مواصلة الخيال)

- حيث نسبة المئوية نسبة عدد مرات ورود المعبر موضوع للقرينة إلى العدد الكلي للسطور.
- استخدمنا طريقة جيفورد في حساب قيم الأساطير من حيث هي مفرد ومكرر والمجدد ، أما إذا استخدمنا طريقة بيت آفمر وسارخوف فهذه في الربط بين العناصر المتباعدة سوف نحصل على ١٥ صورة بنسبة ٣٤ % من عدد السطور . ونحن نستخدم طريقة دافور في اختبار هيبس والإستمرارية كما الأسس سوف نحصل على حوالي ٣٠ تنبها بنسبة ٦٨ % وفي رأينا أن طريقة دافور أفضل .

• • • مناقشة

لنبدا بمواصلة الإبداع :

دشواي . يقدم لنا الشاعر الإنسان والزمان والمكان ، وخاصة الخصائص النفسية والصفات الجسمية والرموز للموجبة ، بألفاظ نابضة ، على أن يحيطنا بنلامس حواف الكلمات كما ورد لدى جوزيف كونراد .

أما الجزء الثالث فهو يقدم لنا زهران ، وهو يرتبط أيضا بالوحدة الأولى من حيث إن هناك نغما في اتجاه تكوين الشخصية وفي اتجاه نشأ الحدث . وكل الخصائص التي تقدمها لنا هذه الوحدة مرتبطة بالوحدة الأولى ، زهران الذي تدل رأسه وبسبب ذلك انطفأ الضياء وتمدد الحزن ، والضوء لا يطفئ ، والحزن لا يتمدد ، إلا بسبب كارتة أنوار ... وهو ما يجده كرد فعل لاحتفائه في الوحدة الثانية ، لاحتفائه في الوحدة الثالثة أيضا ، ومن ناحية أخرى نلاحظ ارتباط الوحدة الأولى أيضا بالوحدة الثالثة ...

نحو الشخصية ونحو الحدث :

ذلك التقى للتو بـ ذو القلب الأخضر الذي يشتمل فيه الحب وتمتد الزهور .. مازال ينمو لديه الحب ، والحب الواسع للحياة . مر زهران بظهر السوق ، وانطفأ الضياء لموته ، وتمدد الحزن شوارع القرية لفقدانه ..

تتكون قصيدة شق زهران من ٤٤ سطرا تقع في ثمانية أقسام ، كل قسم منها يمثل وحدة فرعية تمهد للوحدة التي بعدها وتعد بمثابة الجوف والاستمرار . ومن المفترض أن كل وحدة تغير عن حركة لها تكاملها النسبي واستقلالها النوعي ، ولكن من الملاحظ أن هناك رابطا خفيا ما بين هذه الوحدات . فالجزء الأول جارة عن تمهيد يمكن أن نجد له صدى في كل الوحدات الفرعية التالية له . ومطلع القصيدة نفسه يلقى إلينا بالاتصال الأساسي الذي أسهم في تشكيل الحدث ، ونوى في جية الأرض الضياء . لدينا أرض ولدينا ضياء ، ولدينا جية لتلك الأرض . ثم هناك فعل ، والفعل يقوم به ضوء لا حياة فيه ، ولكن الشاعر يث في الحياة . ونحن نشوئ شي فهذا يعني أنه يستقرأ أو يتوقف عن الحركة بعد أن كان متشرا . أما جية الأرض التي يثوي فيها الضياء فهي لدى عبد الصبور نهاية الحياة . وهي أيضا مبحث الحياة : « مات زهران وعيناه حياة ، فلماذا فرقتي تحشى الحياة ؟ »

وترتبط هذه الفقرة بالوحدة الثانية .. كان زهران غلاما ، وبمجيئه وسامة ، وحل الصدغ حامة .. ونحت الرشم بنض كالكتابة ، اسم قرية

إن هذه الحركة النفسية المتصاعدة على الرغم من الاستغلال النسبي للقرات ، وعلى الرغم من المقدمات التي يمكن أن تسلم إلى نتائج أخرى غير ما قلّمها الشاعر ، هي نفسها التي اسلمت إلى نتائج شكلت غمك العمل ..

وإذا كنا قد تبنا الشاعر في حركته النفسية فنحن نعلم أن هذه الحركة كانت توازيها حركة نفسية أخرى ومعاناة . فالهكابة من الحكايات المتداولة المعروفة لكل منا ، ولكي يصوغ منها الشاعر موضوعا فنيا كان عليه أن يبتها صورا غير عادية وتضمينات مبتكرة ، وهذا ما يمكن العثور عليه كما سبق في ذلك التقابل التالي : تدل رأس زهران ، ومروره بظهر السوق ، وفي نمو زهرية ونمو شجيرة ، وفي نمو تاج الزهرية الأحمر مقابلا لنمو فرع الحياة الأحمر ، ثم في ذلك التاج الذي يصنع قبة بفرع الشجيرة الأحمر كالنار التي تشعل حقلنا .

وعلى نفس الأساس يمكن أن نثر على عدد من التقابلات التي تؤكد لنا حب الحياة ، وهو هذا الحيط الذي يربط ما بين أجزاء القصيدة وإن لم يجرى باللفظ ، فقد كانت المعاني معبرة عنه بشكل صريح ..

إن مواصلة الاتجاهات التي لعمناها ، متابعين من خلالها حركة الشاعر ، هي مما يمتنى إلى المواصلة الذهنية والحياوية والزمنية (التاريخية) والوجدانية . أما المواصلة اللفظية فهذا ما يخص طاقة البدع على تحمل العناء ومواصلة العمل من فقرة إلى فقرة ، وهو ما ليس بحاجة إلى أن يكشف عن وجهه أو يبين عن وجوده في مضمون العمل الشعري أو نصه ، إنه مستشف من كون العمل قد أنجز وقدم إلينا على الصورة التي قرأناه فيها ..

• المرونة والطلاقة والأصالة :

يقدم الجدول السابق تحليلا كليا للتضمينات الفكرية والوجدانية والاجتماعية في قصيدة شنت زهران ويمكن ملاحظة أن الشاعر قدم في الأربعة والأربعين سطرا ٣٤ صورة كل منها مستقل عن الصور الأخرى . صحيح أن طلاقة الأفكار أكبر من طلاقة الصور ، والسبب في ذلك هو أن بعض الأسطر لم تكن تجرى صورة متكاملة ، وربما كان بعضها طيفا لصورة وردت في السطر الأسبق منه . فمثلا حين يقول : « كان خفيفا وأليفا » فالخفة هنا توحى بصورة للتوثب والحركة ، أما الألفة فهي أقرب إلى أن تكون معنى أو سلوكا إجتماعيا منها صورة يمكن إدراكها بالحواس المباشر ، ذلك لأن الخيال - فيما يرى بعض الباحثين - هو المعالجة الذهنية للصورة .

والصور الأربع والثلاثون التي قلّمها الشاعر صور فيها ما يتصل بصور بعدها أو قبلها ومنها صور مستقلة تماما . والفرق بين الصور المترابطة والصور المستقلة بضع أبيدينا على حقيقة أخرى في قصيدة شنت

مازال زهران ينمو شابا ويجب ، وحبه يدفعه إلى أن يشتري شالا منسجا كبراط يربطه بالحياة (الفقرة ٥) .

وترتبط الفقرة الخامسة أيضا بالفقرة الأولى وما بعدها من فقرات الحزن الذي تمدد لفقد زهران أولا ، ولتيمم أبنائه وتكفل زوجته إياه بعد أن أحب وتزوج وأنجب ، وبدأت تنمو في قلبه بدلا من الزهرية شجيرة - وبدلا من أن تكون ساقها خضراء طرية بدلت لنا سمراء قوية وصلبة ، وبدلا من تاج الزهرة الأحمر الناري ، كتابة عن العشق والغرام ، أصبحت الشجيرة تحمل فرها أحمر كالنار التي تحرق .. وهذه مقدمة لفاجعة أو كارثة .

وترتبط الفقرة الخامسة بالفقرة التالية ، مقدمة ونتيجة صوت وصداه ، وعلى الرغم من أن الفقرة الثالثة ترتبط من حيث اتصال الفكرة فائنا نلاحظ مواصلة الصورة ومواصلة الحدث والمواصلة الزمنية .

ثم نتقدم نحو الفقرة الخامسة . ويرى زهران بظهر السوق يوما في الفقرة السادسة ، وإذا الحدث يكرر نفسه ، فزهران يمر بظهر السوق مرة أخرى ، ولكنها المواجهة الحادة .

والسوق في قصيدة شنت زهران رمز على النشاط والتفاعل الاجتماعي ، السوق مكان المقابلات المصادفة والتراضي ، وهو مكان للقاء الأحياء أو إرواء من نحب بأن تشتري لهم ما يمددهم ويسعدنا .. هذا ما جاء في الفقرة الرابعة . فإذا انتقلنا إلى الفقرة الخامسة نجد أن الشاعر قدم لنا صورة عكسية ... المواصلة قائمة والفكرة نائية ، وعلى الرغم من التضاد في المعنى ، فإن الانقلاب يحكم أنه موصول بما سبق وبعد أربعة عشر سطرا نجد أنه يذكرنا مرة أخرى ، فيمر بظهر السوق يوما .. ورأى النار التي تحرق حقلنا بعد أن كان قد مر بظهر السوق ذات يوم من أيام ما بعد الصبا وقدم الشباب واشتعال القلب بالحلب .

ماذا نرى في السوق في المرة التالية ؟ النار التي تحرق حقلنا ، النار التي تصرع طفلا ... ويعود الشاعر فيذكرنا بحب الحياة فتستعيدنا معه . حين نقرأ في الفقرة الثالثة « كان ضحاکا ولوعا بالفاء ، وسماح الشعر في ليل الشتاء ، وغت في قلب زهران زهرية ، ساقها أخضر من ماء الحياة . كان زهران صديقا للحياة ، ورأى النار التي تجتاح الحياة » .

ثم في الفقرة السابعة نصل إلى قمة المأساة . زهران المهبط للحياة وإبصاره للتيان ، والذي يدعو السماء . وتدل رأس زهران الوديع .. وهذا يعود بنا مرة أخرى إلى الفقرة الأولى ، التي نقرأ في نهايتها « وتدل رأس زهران الوديع » . ونهاية الفقرة الأولى هي نفسها نهاية الفقرة السابعة .

أما الفقرة الثامنة كلها فهي تأكيد لما ورد في الفقرة الأولى وتذكير بما ورد في الفقرات التي تلتها .

• التصميمات والسيقات الاجتماعية :

وعدها خمسة عشر سيقا وتضمينا . والشاعر هنا يقدم لنا الحياة التي يتبنى إليها زهران كما يقدم لنا حركة تلك الحياة ومعاملاتها بما يؤكد لنا معنى حب الحياة من ناحية ، والوقوف في وجه الحياة من قبل أعداء الحياة ، من ناحية أخرى .

وهذه التصميمات لها وظيفة أساسية في بناء القصيدة ، فقد استعان بها الشاعر ليس فحسب من أجل الاختيار إلى جماعة أو طبقة أو فئة اجتماعية ، ولكن لأن بنية القصيدة ومنطقها يتعامل مباشرة مع حركة اجتماعية ..

• البطانات الوجدانية في القصيدة :

وغير خاف بالطبع أن الشاعر يكشف لنا عن عواطفه تجاه زهران منذ البداية ، « وتوى في جية الأرض الضياء » ، كما أن مجموعة الصور للشربة التي يقدمها لنا في حركة زهران في السوق ومع من أحبها وتجاه أولاده وجهه للشعر وجهه للحياة .. إلخ كل ذلك أتاح له أن يبرز بقوة من خلال نحو العمل الفني .

والبطانة الوجدانية للقصيدة تلعب دورا جوهريا ليس في إغراء مشاعرنا للانضمام إلى صف الشاعر فحسب ولكن كذلك في بناء وحدة القصيدة .

وبعد : فإننا وإن كنا بدراسة تشرحية للعناصر الإبداعية في القصيدة ، فقد كان هدفنا الأساسي هو إبراز أن كل تلك العناصر قد تضافرت لتحقيق الوحدة والتماثل والحياة لقصيدة شق زهران ، وهو ما يدل على متانة الأساس النفسي للفعال الذي حرك الشاعر لكتابة قصيدته .

ومن المناقشة السابقة يمكن ملاحظة أنه قد تم الجمع ما بين المرونة والطلاقة والأصالة في فئة واحدة ، وذلك لاحسانا بأن هذه الأبعاد الإبداعية الثلاثة تتعامل مع الفكرة أو الصورة الواحدة من عدد من الزوايا : فهل الصورة طريقة (أصالة) ؟ وهل هي إضافة لما تم إبداعه من قبل من صور (طلاقة) ؟ وهي نقلة أخرى وتوزيع جديد على ما كان قائما من قبل من صور (مرونة) ؟ . والأوجه الثلاثة للإبداع مما قدمه جيلفورد كخصائص للعقل البشري البدع . ونحن حين نتأمل هذه الخصائص لتكون خاصيات للاستجابة الصادرة عن العقل (القصيدة الشعرية) فنحن نحقق في نفس الطريق الذي اختطه من قبل جيلفورد ، حين صمم مقياسه ومحكاته التي أراد بها قياس الاستعدادات المكونة للعقل البشري .

وقد اتضح من خلال المناقشة أن هذه الأبعاد ذات حاسبة مقولة كمحركات ، بما يسمح باستخدامها كمقاييس ومعايير لتقويم الخصائص الإبداعية في العمل الفني ، مع أماننا بوجود محركات أخرى

زهران ، هي المرونة . والمرونة هي إحدى القدرات الإبداعية التي كشفت عنها الدراسات النفسية الحديثة ، وحين نتناولها في الأبعاد الأدبية ، فإننا نقل استنتاجنا من كونها وصفا للمبدع إلى كونها إحدى خصائص العمل الفني أو العائد الإبداعي ، وهي تعني الانطلاق من فكرة إلى أخرى ، وعدم الاستمرار في اجتياز الفكرة السابقة ، وهي إن دلت على شيء فإنما تدل على مرونة التفكير وخصوصية زوايا الرؤية وتنوعها وبطبيعة الحال فإنه من المتوقع أن يقل عدد الصور المستقلة عن عدد الصور الطليقة ، ولكن الفرق هنا بين الصور المتكاملة والصور الطليقة ليس فرقا كبيرا ، فحين أمام خمس وعشرين صورة مستقلة ، في مقابل أربع وثلاثين صورة طليقة ، وهي نسبة تصل إلى ٧٣٪ .

وحين نتنقل إلى بعد آخر من أبعاد العمل الإبداعي وهو المتعلق بالصور الأصلية التي قدمها الشاعر نلاحظ أنها تصل إلى اثني عشرة صورة أصلية .

والأصالة التي نتحدث عنها في السياق الحالي تعني التفرد وعدم التكرار والملائمة لمقتضى السياق . وهي تمثل في اثني عشرة صورة شعرية بنسبة ٢٧٪ من عدد أسطر القصيدة . وليس من المتوقع بالطبع أن يمثل كل سطر نقلة ذهنية ، فإن ترابط السياق يحتم على الشاعر أن يستمر في شرح الموضوع وتقديم مزيد من التفاصيل .

أما إذا تناولنا على هذا النحو الذي شرحها به شافير Schaffer من حيث هي أصالة التشبيه والاستعارة فإننا نجد أن نسبتها إلى عدد الأسطر تزيد عن النسبة التي قدمناها هنا . وهي في الواقع تصل إلى حوالي ثلاثين تشبيها أصيلا .. أما إذا أخذنا الأصالة بمعنى الربط بين الجاهلحات ، على طريقة سارنوف ميدنيك ، فإننا نجد أن النسبة تصل إلى حوالي خمس عشرة صورة أصلية ..

ومن رأينا أن طريقة شافير أفضل من حيث إنها تستخدم للأصالة مقياسا أقرب ما يكون إلى طبيعة الشعر Schaffer, 1975

• التراكيب التشكيلية :

أشرنا إلى وجود ست وأربعين تركيبة تشكيلية تتضمن الاستعارات والتشبيهات والحركات داخل سطور القصيدة بما يمر في مجموعته من محاولات الشاعر لإضفاء الجمال على عمله ، على نحو ما يشير إلى ذلك الجرجاني . وتلك التراكيب التشكيلية مما يتبنى إلى البعد الجمال من أبعاد الأساس النفسي للفعال .

ومن الواضح أن التراكيب التشكيلية تزيد من عدد أسطر القصيدة ، والسبب في ذلك أن هناك من السطور ما يجعل أكثر من حركة أو استعارة أو تشبيه .

الخصائص الجمالية في قصيدة شتى زهران موازية تماماً لأفكار القصيدة ، وهو ما ظهر أيضاً أنه وثيق الصلة بالبطانة الوجدانية لكل صورة من صور العمل الإبداعي .

ونستطيع أن نقول بإيجاز أن جميع الأبعاد الإبداعية والجمالية التي حاولنا استكشافها في قصيدة شتى زهران لم يكن لأى منها خصائص مستقلة ، بنفرد بها ، بعيداً عن الأبعاد الأخرى ، الأمر الذي أدى في النهاية إلى أن نجني كل الأبعاد ذات تماسك وإتحام حتى لنعثر في السطر الشعري الواحد على الأصالة والتشكيل والزاكيم المؤدى إلى مزيد من تماسك البنية ، واللغة المعاصرة لما ورد في الأسطر السابقة ، والإضافة الجديدة للوظيفة توظيفاً فنياً يخدم ما قبلها ويؤدى بشكل طبيعي لما بعدها .

وعلى الرغم من أن كل هذه الخصائص قد لا تكشف لنا عن كل مجالات قصيدة «شتى زهران» إلا أنها خطوة على الطريق .

ولسا بحاجة هنا إلى الإشارة إلى أن أسلوبنا في التقويم ، وإن كان يبدو موضوعياً إلى درجة معقولة ، فإن الأمانة تقتضينا الإشارة إلى أنه إذا قام شخص آخر بعمل تقويم باستخدام منهجنا فقد يصل إلى نتائج مختلفة إلى حد ما ، ولكن الفروق لن تكون ، على أى حال ، كبيرة ، حيث إن الخلاف لن يحدث إلا بالنسبة لعدد محدود من الأسطر تتلاقى ويمكن بمقدور من الجهد ، عند الاتفاق على مبادئ التقويم ، أن تتلاقى تلك الفروق ..

وعلى أى الأحوال فإن هذه الطريقة في معالجة النصوص الأدبية مازالت في مهدها تجريب . وإذا كنا قد جرونا على شق طريق في أوجس مازالت غير مهيأة ، لما ذلك إلا لأننا رأينا أنه قد آن الأولون بعد طول البحث في القواعد والأصول والتظهير ، قد آن الألوان لأن نحبر نظرياتنا ونتائجنا الأساسية على محك التطبيق ..

● هوامش البحث

- اسماعيل ، سعيد (١٩٧٩) الكتاب السنوى الخامس للدراسة وعلم النفس ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة
- جيد ، النذرية (١٩٦٦) برل فاليري : في الرؤيا الإبداعية : ساكل، بولوك وحيرومان سالجر . نبعة مصر . القاهرة .
- حنورة ، مصرى (١٩٨٠) الاسس النفسية للإبداع الفنى في المسرحية ، دار المعارف ، القاهرة .
- (١٩٧٩) الاسس النفسية للإبداع الفنى في الرواية . لجنة العامة للكتاب ، القاهرة .
- (١٩٧٩ ب) الاساس النفسى القنمات وسيكولوجية الإبداع الفنى عند الممثل (في اسماعيل ١٩٧٩)
- سويت ، مصطفى (١٩٧٠ ، ١٩٥٩) الاسس النفسية للإبداع الفنى في المسرحية ، دار المعارف القاهرة .

قد يتاح لنا أو لغيرنا من الباحثين استكشافها وتطبيقاتها في دراسات تالية . أما فيما يتعلق بمواصلة الاتجاه كبعد إبداعي قد حاولنا أن نوظفه كتمك لتقوم العمل الفنى داخل بناء القصيدة نفسه ، حيث أن الصور التي بثها المبدع في عمله ، يمكن أن تكون ذات خصائص إجتماعية ووجدانية وتاريخية (تسلسل زمنى) . ومواصلة الاتجاه ، كبعد سيكولوجى ، هو في الأساس محور يمتص حركة المبدع خلال أدائه لعمل من الأعمال ، ولكن هذه الحركة تجد طريقها كما رأينا في صلب أى نتاج يسفر عنه نشاط الإنسان عموماً والمبدع على وجه الخصوص .

وقد رأينا أن الحيز المتحد من أول قصيدة شتى زهران إلى نهايتها ، وهي خيوط وان بدا أنها تقطعت في بعض الأحيان إلا أننا كنا نفاجاً في القصيدة بأنها تظهر مرة أخرى من حيث لم نتوقع لها الظهور ، بل تظهر من خلال شبكة من الصور الموحية بما يجعل لها خاصية الاثارة والادهاش ، وهي إحدى الخصائص الضرورية لكي يكون العمل الفنى مستوحذاً على خصائص جاذبة للتشويق ، على نحو ما ذكرنا في روبرتلات وجوزيف كوراد عند حديثها عن خصائص اللغة التي يستخدمها المبدعون .

ويرتبط بعد مواصلة الاتجاه بالأبعاد الإبداعية الثلاثة (المرونة والأصالة والطلاقة) برباط قوى ، حيث أن المواصلة تقتضى المضى قدماً إلى الأمام باستخدام عناصر كثيرة (طلاقة) كما أنها تحاول أن تقدم بشكل منطقي ، على الرغم مما يقتضيه بعد المرونة من تنويع وتقلبات وعدم التصلب إزاء صورة واحدة أو الوقوع في أسر التجزؤ اللغوى . أما الأصالة فيحكم أنها تقتضى من المبدع تقديم صورة طريقة غير مكررة ، فإنها دعوة صريحة للمبدع لكي يبنى على المؤلف وينخطئ المعتاد ، مما يجعل مهمة المواصلة صعبة ومريرة إذا كان على المبدع أن يقدم لنا أنشاجاً إبداعياً .

من هنا كانت العلاقة الوثيقة بين هذه الأبعاد الثلاثة وبعد مواصلة الاتجاه ، وهو ما يؤدى في النهاية إلى أن يقدم لنا المبدع ، من خلال رحلة عذابه ، هذا البناء الفنى النسم المنوع الأصيل ، المتلاحم في سياقه أو في معانيه .

أما الأبعاد التشكيلية في العمل ففى الرغم من أنها قد لا تبدو ذات علاقة مباشرة بأبعاد المرونة والأصالة والطلاقة والمواصلة ، فمن الضروري أن نتذكر أننا بآزاء عمل فنى واحد ذى بنية واحدة ، وإذا كنا ننظر إليه من أكثر من زاوية فهذا لا يعنى أننا ننظر إلى أشياء متباينة ذات وحدات مستقلة بعضها عن البعض الأخر .

والخصائص الجمالية (التشكيلية) للعمل لا يمكن لها أن تنفصل عن الصورة الشعرية للمبدع ، وإلا لما كانت فناً ، لأن ما يميز الفن عن الفكر الخالص هو تلك الأبعاد الجمالية (التشكيلية) . ولقد كانت

بين الإبداع والواقع المبتدع

ومنافذ إليها في سير بعض الأدباء

جمال الدين أحمد حسين

يقول ألفريد نورث هورينيد (٣٨) إن الأفكار العظيمة كثيراً ما ترد إلينا في أبواب غريبة . وربما بدأ هذا مجسماً ، إلى حد كبير ، واقع الحال في مجال دراسات الإبداع ، فالتالون عاماً الماضية قد حلت بالكثير من الأفكار العظيمة المتعلقة بالظاهرة الإبداعية وجوانبها الخفية . ومع ذلك ، فلم تكن هذه الأفكار العظيمة بمنأى عن تلك الأبواب الغريبة التي أشار إليها هورينيد . بل ربما كان تأثير هذه الغرابة على المخصصين وغير المخصصين واضحاً بشكل أصلي أحياناً ما تتطوى عليه الظاهرة وما ورد بشأنها من حقائق ، من دلالة ومعنى عميقين .

وربما بدأت هذه الملاحظة جلية من خلال تبين ما كشفت عنه البحوث الخفية على مدار الحقبة الزمنية المذكورة من تفرّد الشخصية المبدعة وحرابتها ، تلك الغرابة المتعلقة بما تحظى به من قدرات ، وما تتم به من سمات ، وما تمارسه من سلوك في إبان تفاعلها مع المحيطين من حولها . وحرى بنا أن نشير إلى أن هذه الغرابة وهذا التفرّد اللذين كشفت عنها بحوث الإبداع لا يمكن التقليل من شأنهما بوصفهما ملمحين يميزان لكل من يزاولون الأداء الإبداعي ، فقد مكّن كلاهما ، دون ما شك ، من الوقوف على صلب الظاهرة الإبداعية ومناخها . ولكن من الواضح ، على الرغم من هذا ، أن التقاد الزايت إلى دراسة من شأنها أن تلف على الجانب الذي يفضي دلالة وعمقا على هذه الغرابة وهذا التفرّد ، ألا وهو "قيم المبدعين" ، لم يتح الفرصة للتحرف على الظاهرة في أفعالها ، وجعل المبدعين يبدون كأنهم أصوات ناشرة عن المحيطين بهم . ومن ثم استهدفت الدراسة الحالية الوقوف على إحدى القيم الأساسية لدى هذه الفئة من المتفردين .

وفيما يتعلق بالفئة الثالثة ، التي اقتصت بالجانب الدافعي ، كشف بارون (١١) عن حاجة المبدع إلى نظام يدفع به إلى السعي نحو كل ما هو غير مستظم بنية إعادة النظام إليه . وكذلك أورد مادي (٢٦ ، ٢٧) دافعين آخرين هما الحاجة إلى المجد ، والحاجة إلى الجدة .. هذا بالإضافة إلى ما أوردته باحثون آخرون من دوافع أخرى ، مثل الدافع إلى الإنجاز الذي يكشف عن نفسه في ظل درجة من المخاطرة المحسوبة (٢٥) ، والاستقلال (٣٠) وحس الاستطلاع (٣٧)

وقد أشار باين (٢٩) تعليقاً على طبيعة هذه الدوافع إلى أنها تشكل لدى المبدعين من خلال مواصفاتهم الخاصة لا من خلال مواصفات المجتمع ومعاييره وقيمه .

وأخيراً فقد أتضح من خلال الفئة الرابعة والأخيرة من الدراسات ما أمكن منه تبين هامشية العلاقة بين المبدعين وأعضاء أسرهم (٤) ، وفجائية تعاملهم مع أقرانهم ، وعدم الانتال لهم ولأهدافهم (٣٦) ، فضلاً عن انحرافهم عن توقعات مدرسيهم (١٥)

وإزاء هذا يبدو الصورة العامة التي خرجت بها هذه الدراسات بطلانها الأبرج موجية بعدم تطابق بناء الشخصية لدى المبدعين مع صورة التوقعات التي عليها محددات البيئة الاجتماعية العامة التي يتسمون إليها . ومعنى آخر نقول : إن الصورة العامة التي توحى بها هذه الدراسات إنما تنطبق بضعف التطبيق الاجتماعي لدى المبدعين وابتعادهم عن الشخصية المتوالي للمجتمع الذي يتسمون إليه . ولقد بدت هذه الصورة من الوضوح بحيث نطق بها منظور المبدعين عن أنفسهم . ومنظور المنشئين الاجتماعيين عنهم ، على اختلاف هؤلاء المنشئين (٣٥ ، ص ٨٧)

ومن ثم يمكن القول بأنه وإن أحاطت هذه الصورة بحوائج عدة من البناء الشخصي لدى المبدعين ، فإنها جسدت في الوقت ذاته ملامح لم نطق بتفردهم وغرابتهم ، ولكن دون تقديم معنى أو دلالة لهذه الغرابة وهذا التفرد ، الأمر الذي يحول دون الفهم الواضح للظاهرة الإبداعية بوصفها ظاهرة هادة تنحصر في التكامل الاجتماعي باللفظ الذي أوضحت نظرية سوف في الإبداع .

وحين يتسنى الوقوف بوضوح على ما أوجزت التلخيص إليه ، وفي الوقت ذاته الوقوف على المرامي المأمولة لما نحن بصدد تناوله ، فإن الأمر يقتضي منا إلقاء نظرة طوبولوجية على خريطة الدراسات الخاصة بالإبداع . وشروعاً في هذا يمكننا أن نصف هذه الدراسات استناداً إلى محاور اهتماماتها في ثلاث أساليب أربع ، اقتصت أولها بتبين الأبعاد المعرفية للظاهرة الإبداعية ، واقتصت ثانيها بدراسة السمات الشخصية لدى المبدعين ، وتناولت الثالثة الجانب الدافعي من الظاهرة الإبداعية ، وتعاملت الرابعة مع مؤشرات هذه الظاهرة ومحدداتها في سياق نفسي اجتماعي .

وفيما يتعلق بالفئة الأولى-كشف جيلفورد وزملاؤه ، على سبيل المثال ، من خلال عدد كبير من الدراسات (على سبيل المثال ، ١٨ ، ١٩) عن وجود بعض قدرات عقلية ممثلة لدعائم التفكير الإبداعي كان أوضحها : الطلاقة الفكرية ، والأصالة ، وللمرونة الثقافية ، والحساسية للمشكلات ، ثم أضيفت إليها قدرة أخرى كشف سوف القاب عنها (٣٣) وهي الاحتفاظ بالإنجاز . وقد كشفت هذه الدراسات كذلك ، من خلال استخدام أسلوب التحليل العامل ، عن استقلال منطقة القدرات الإبداعية في بناء العقل عن تلك الخاصة بالقدرات الأخرى التفكيرية Convergent abilities كالذكاء التحصيلي وما شابهه .

أما فيما يتعلق بالفئة الثانية فقد تبين وجود عدد من السمات الشخصية المرتبطة ، بشكل أو بآخر ، بالأداء الإبداعي ، كانت أوضحها سمات التوزن (٥٤) ، والاستقلال (٣٥) ، والانفتاح على الخبرة الداخلية والخبرة الخارجية (٣١) ، والميل إلى المخاطرة (٢٢) ، والميل إلى الانطواء ، وحس الاستطلاع (٣٤) ، وتحمل الضغوط (١) ، وعدم التسلسل أو المهاراة ، فضلاً عن بعض السمات الأخرى ، مثل تقبل الذات ، والرايكية ، والتفرد من التقليدية ، والانفراق الاجتماعي Social divergenc ، والميل إلى التفرد ، وتأكيد الذات ، والمبادأة .



بمحدداته الخاصة وبين نوع معين من أنواع الخبرة . وتكشف دالات هذه القيم لما تحمله على محضتها من اختيار لترجيه معين في الحياة ، بكل عناصره المختلفة ، من بين توجهات أخرى متاحة ، هو الترجه الذي يراه المرء جديراً بتوظيف إمكاناته المعرفية والوجدانية والسلوكية .

والقيم يحكم هذا التعريف تتحدد لنا إجابيا على النحو التالي :
١ - اختيار أهداف معينة في الحياة ، ووسائل معينة لتحقيق هذه الأهداف .

٢ - وجود اتجاهات إيجابية حيال بعض المواقف والأشياء والأشخاص ، وأخرى سلبية حيال بعضها الآخر .

٣ - الحكم سلباً أو إيجاباً على مظاهر معينة من الخبرة وما تستند إليه من مبررات بقدر ما آلت إليه أو تؤول إليه من إمكانية تحقيق القيم المختصة أو عدم تحقيقها .

٤ - التعبير عن المظاهر السابقة في ظل بدائل متعددة متاحة تتضمن ، في نطاق ما تتضمن ، ما يسر في اتجاه القيمة موضع الاهتمام ، وما قد يتصارع معها ، حتى يمكن الكشف عن الخاصية الانتقائية التي يستورها مفهوم القيم .

٥ - إقران البديل المختار بإحدى صور التعبير الوجداني أو الجسم الواضح حتى تتكشف خاصية الالتزام فيها اختيار من بديل معين ، ومن ثم العييز بين اختيار له هذا المعنى واختيار آخر تحمله مواقف عارضة ، أو اهتمامات عابرة ، أو محدثات سريعة الزوال ، أو ظروف التعامل مع مقتضيات عامة لا تلقى من الفرد قبولاً إلا من حيث يقتضيه منطق التوافق والمجاراة .

٦ - كشف القيم عن نفسها في شكل درجات مختلفة بين الأفراد بقدر احتكاكهم إليها في المواقف المختلفة من الحياة ، وبمعنى آخر من حيث تشكيلها للبحر عدد يمكن من الاتجاهات العميقة في مسار القيمة ، وكشفها عن تغيرها بقدر ازدياد إمكانية الاحتكام هذه أو تقلصها ، ومن ثم ازدياد هذه الإمكانية بالنسبة لقيم أخرى أو نقصانها .

٧ - إنه يحكم هذا المعنى الأخير تحتل القيم ذات الأهمية بالنسبة للفرد أهم موضع نفسه القيمي ، وتحتل القيم الأخرى الأهل أهمية مواضع أدنى في هذا النسق .

٨ - إنه يحكم تعريفنا للقيم على أنها نواتج أنواع من التفاعل الدنيائكي بين الأفراد وبين أنواع معينة من الخبرة ، فإنه يمكن أن توقع من بعض القيم أن تحتل مواقع مهمة في نسق بعض الأشخاص بحكم ما

وقد بدت لنا إمكانية الوقوف على معنى هذه الظاهرة ومراميها ، ومن ثم تبديد غرابة عقلت بها وجعلت منها ظاهرة نشوز ، من خلال الامتنال لما أوصى به ألامشا (٩) من ضرورة دراسة قيم المبدعين وأهدافهم ومراميهم . وقد أضفى على هذه الخطوة مزيداً من الشرعية ، ما افترضناه من ضرورة مواكبة التفرّد الذي تكشف عنه الشخصية المبدعة ببناء من القيم الخاصة يتأشى مع بنائها الفريد ، وأيضاً إدراكنا لحقيقة أن القيم تقوم بدور موجه للسلوك ، مع إسكاب هذا السلوك صفة الاساق ، وتأثير هذه القيم على اختيار نماذج الوسائل والغايات ، وارتباط أبنية القيم المختلفة ببعض السمات الشخصية الخاصة ، وفاعلية القيم وعلاقتها الداخلية في التنزّ بسلوك الأفراد والاتجاهات . ومن ثم كان للموضوع الحال أهمية ، وكان تناوله .

لغنى الإبراهيم للمفهوم «القيم» و «الإبداع» :

ومن وحى هدفنا هذا نبدو ضرورة المعالجة الإبراهيمية للمفهوم تناول الحال : القيم الخاصة للمبدعين ، والإبداع ، حتى يتحدد لمسارنا إطاره الإمبري .

تعريف القيم : وبدءاً بالمفهوم الأول «القيم الخاصة» ، وإدراكاً لمفوضي يقلت معنى هذا المفهوم ، لم يكن غمة بد من استعراض ما قدم من تعريفات إبراهيم له بدت من منظورها منضوية في ثنات أربع :

١ - تعريفات تتعامل مع القيم من خلال مؤشر الاتجاهات .
٢ - تعريفات تتعامل مع القيم من خلال مؤشر الأنشطة السلوكية .

٣ - تعريفات تتعامل مع القيم من خلال مؤشري الاتجاهات والأنشطة السلوكية معاً .

٤ - تعريفات تتعامل مع القيم من خلال التصريح المباشر بها مر قبل محضتها .

وبالنظر في هذه الفئات الأربع من التعريفات ، واستعراض ما لكل منها من مزاي في مقابل ما يثور في مواجهتها من اعتراضات (انظر في هذا ، ٢) لبيان مدى إمكانية الفاذ في إطار إحداها إلى مؤشرات موضوعية لهذا المفهوم .. بدا لنا أن منظور معالجة القيم من خلال الاتجاهات مازال منظوراً يفوق بدالته من حيث المعين من دراسة القيم بطريقة فعالة وإن اقضى الأمر تنقله في ظل تنبه الالتزام بعدد من الاعتبارات الإبراهيمية التي تمكن من النفاذ المباشر إلى هذه القيم .

واحكاماً إلى هذا صيغ تعريفنا للقيم على أنها :

مظاهر تخص بغايات يسمي إليها الفرد بوصفها غايات جذيرة بالرغبة فيها ، سوله أكانت هذه الغايات تطلب للذات أو لغايات أخرى أهد منها . وتأتي هذه المفاهيم من خلال تفاعل دنيائكي بين الفرد

بين الأشخاص ، وما أوصت به من وجود معنى واحد للأداء الإبداعي لدى كل من جواهر الأفراد العاديين وذوى الإنجازات الإبداعية على السواء (١٨) .

سير المبدعين كمناظرة إلى استكشاف قيمهم :

وبهذا التحديد للمفهومين المعنيين : القيم الخاصة والإبداع ، بوصفها مؤديين إلى الوقوف على ماهية قيم المبدعين الخاصة المفترضة ، وتقدماً إلى استعراض التراث السيكلوجي للظاهرة الإبداعية .. بدأ الباحث ، مع ذلك ، الافتراض الواضح إلى دراسات تعين بشكل مباشر على الوقوف على هذه القيم الخاصة ، الأمر الذى استوجب أمام هذا الجذب الاعتقاد على مصدر آخر تُستوحى من خلاله هويات القيم المعنى . وقد ارتأينا في الوثائق الشخصية مصدر عون أساسي ، كما اتخذنا من التحليل الكيفي لها أسلوباً للتعامل معها .

وجدير بالذكر أن هذه الوثائق إنما تمثل مصادر عون أساسية لعلماء النفس ، وهم يصعد دراسة ظواهر يتجلى المجال بصدها من النتائج الإمبريقية ، وأيضاً فإن اختيار الصيغة الكيفية من تحليل الفسوف قد يكون في كثير من الأحيان أسلوباً ملائماً إذا ما كان المراد كما هو الحال في هذا المقام :

١ - الكشف بشكل سحي عما يمثل أبعاداً لظاهرة معينة ، والتعبير عن هذه الأبعاد توطئة للقيام بدراسات متعمقة ، تكشف بطريقة موضوعية عن مدى صلق ما استنف على المستوى الكيفي .

٢ - التعامل دياكتيكياً مع ما يتفوق في هذه الوثائق من معلومات ، أو بمعنى آخر التفتل بين ما يمكن استشفاه من معنى في هذه الوثائق وما يمكن أن يكون معقلاً له من خلال ما يتوافر من إشارات نوحى بها بعض البحوث الإمبريقية .

وترحماً لحدود هذا الإطار ، اخترنا تسعة من المبدعين كمنحاور للتعامل الاستغراق مع الوثائق ، وسنشر في هذا السياق إلى ثلاثة منهم فقط بحكم الاعتبارات التى نل علينا التعامل مع الأدباء في هذا المقام الحالى . والأدباء الثلاثة هم : توماس هاردى (٨) ، وجبران خليل جبران (٧) ، وكافكا (٢١) .

ولما وتجدر الإشارة إلى أن اختيارنا لوثائق بلانها دون غيرها قد أملاه التعامل مع الوثائق التى تنتج ، إلى حد ما ، إلى جانب سرد الحياة ووصفها ، بعض سبل التحليل والتفسير ، مما يمكن معه الوقوف على ديناميات السلوك والتوجهات ومحدداتها . وهو أمر يبدو ذا أهمية ونحن يصعد الوقوف على دينامية البناء الشخصى للبدع ورمائه .

لهم من محددات خاصة بوصفهم أفراداً ، وما يحيط بهم من متغيرات في إطار اجتماعي معين . وهذه القيم هى التى يطلق عليها اسم «القيم الخاصة» .

تعريف الإبداع : أما فيما يختص بتعاملنا الإجرائى مع ظاهرة الإبداع ، فقد تحددت صيغته لدينا في هذا المقام من خلال استعراض ما طرح من تعريفات مختلفة وأساسية له ، تبين لنا إمكانية انضوائها أيضاً في ثلاث أربع :

١ - تعريفات تركز على العملية الإبداعية ، أو الكيفية التى يبدع بها المبدع عمله .

٢ - تعريفات تركز على السمات الشخصية لدى المبدعين ، على افتراض أن هذه السمات ما هى إلا صيغ نفسية يبدع المبدعون أحلامهم في ظلها .

٣ - تعريفات تركز على الإنتاج الإبداعي ، حيث يقف الإنتاج الإبداعي كمحرك للإبداع .

٤ - تعريفات تركز على الإمكانية الإبداعية كما تكشف من خلال أداء الاختبارات النفسية التى تنهض بقياس القدرات الإبداعية السابقة الإشارة إليها ، والتي أوضحت البحوث المختلفة تشكيلها لأبعاد هذه الإمكانية .

وقد أفضى استعراضنا لهذه الأنواع المختلفة من التعريفات إلى أن النوع الأول منها ، الذى يركز على العملية الإبداعية إنما يناط به من قبل محضنيه الحكم من الوقوف على ديناميكية توظيف البدع لإمكاناته عندما تتعامل هذه الإمكانات مع مشكلة معينة أو موضوع ما ، وليس الوقوف على هذه الإمكانات من حيث انتظامها في شكل درجات تقوم بين الأفراد .

وكذلك فإن النوع الثانى منها ، وإن مكن من فهم الصيغة النفسية التى تتولد في إطارها إمكانية الفرد الإبداعية ، لا يتسنى معه تعامل مباشر مع الإمكانية الإبداعية وما تجسمه من أبعاد خاصة بها .

أما النوع الثالث فقد وجدناه مواجهاً بمقومات ومحددات تمكسها متغيرات حضارية واجتماعية ومنهجية ، تجعل من تبينه أمراً محفوفاً بصعاب عدة ، من أهمها صعوبة وضع النتائج الإبداعية على متصل متدرج تقارن من خلاله بين ناتج وآخر من حيث الجودة والأهمية .

وإزاء هذا رأتى التعامل مع الظاهرة الإبداعية من منظور أداء الاختبارات السيكلوجية ، نظراً لما يكشف عنه هذا النوع من الأداء من إمكانات الأفراد وما يشأ بينهم من فروق فردية ، ونظراً لما كشفت عنه البحوث المختلفة - العالية والهيبة - من صلاحية هذا المؤشر ، وما استبان منها من انتظام القدرات التى يمسها هذا الأداء في شكل توزيع اعتدلى

قيمة الإصلاح لدى المبدعين من وحى اسطرار الوثائق الشخصية «إحدى قيم المبدعين الخاصة»

لقد كشف بارون (١٢، ١٣، ١٤) من خلال دراسته لمجموعة من المبدعين، اشتغلوا فيها اشتغلوها على روايتين، حتى تفضيل هؤلاء للأشكال المعقدة على الأشكال البسيطة. ويثير بارون، نتيجة لذلك، افتراض وجود حاجة قوية لدى المبدع إلى إحراز النظام، مرشداً في هذا بتضمنات ودلالات بعيدة المدى.

هذا وقد أشار بارون (١٤)، وهو بصدد مناقشته لما حصل عليه من نتائج خاصة بالروائيين، إلى ما أمناه بانفتاح المبدع على الخبرة غير العقلانية. وقد استندت إشارته هذه إلى ما ذكره هؤلاء الكتاب من استغراق في أنشطة العمليات التي تدير صورتها من الأحلام إلى الرؤى الترانسندنتالية.

ويمن للمرء، وهو بصدد مطالعته لما يكشف عنه بارون من نتائج، أن يتساءل عن مدى دلالة ما نوحى به وحققه، أو - بمعنى آخر - إلى أي حد يمكن النفاذ من خلال هذه النتائج إلى استنتاجات تتعلق بسيكولوجية المبدع من حيث هو مبدع، أو إلى استنتاجات أخرى تتعلق بمرامى العمل ودينامياته. ويبدو من خلال ما يطرحه بارون من تفسيرات أن منظوره في النتائج قد تحدد فقط على أساس أن الحاجة إلى النظام واحدة من دوافع المبدعين المهمة، دون أن يضمن في منظوره ما يمكن أن يوحى بدلالات هذا الدافع وانعكاساته على العمل الإبداعي ورمائه.

ومع ذلك، فرعاً بدا بالإمكان استشفاف المعنى الكامن في نتائج بارون إذا ما أمكن التقم هذه النتائج إلى الإطار الذي صاغه سوف لنظريته في العملية الإبداعية (٥)، فقد صيغت هذه النظرية في إطار علاقة المبدع بمجتمعه - أو - بمعنى آخر - في إطار العلاقة بين الأنا والنحن، التي نسي فيها الأولى دائماً إلى أن يكون بينها وبين الأخيرة نوع ما من التكامل، ذلك التكامل الذي يتهده الصدع عندما تشر الأنا بعجزها عن إشباع بعض حاجاتها داخل النحن، أو عند إحسانها بمرواتب في الواقع لا ترضيها.. وحصل تحول النحن إلى حالة تصبح فيها «أنا والآخرون» بعد أن كانت كليهما تشكل وحدة واحدة لقوامها التكامل.

ويحدد سوف بداية العملية الإبداعية في شعور المبدع بالاختلال بين أنه والآخرين، أو - بمعنى آخر - إحساسه بفقدان التكامل مع النحن، الأمر الذي يدفع به إلى حالة من التوتر العام ومحاول التغلب عليها من خلال سعيه إلى استعادة «النحن» المفقودة. وللمبدع في سعيه

هذا إنما يخطط طريقاً متميزاً وهو تغيير المسالك والحوافز بشكل تكسب من خلاله الأشياء والمواقف دلالات جديدة.. كل هذا لكي يتسنى له في النهاية استعادة «النحن» من خلال جذب الآخرين إلى عاله وليس الانتظام في عالمهم، أو - بمعنى آخر - أن يطابق في النهاية بين أهدافهم وأهدافه الجديدة. وبهذا المعنى تتحدد مرامي العمل الإبداعي، في منظور سوف، بوصفه محاولة هادفة، يتحقق من خلالها التكامل بين المبدع والآخرين في إطار جديد يرتضيه الأول.

وتطوى هذه النظرية في الحقيقة على إمكانات غير محدودة ولعل إحداها إمكانية استيعابها لنتائج بارون، مضيئة إليها ما صعب على بارون نفسه أن يضيفه لكي تكسب نتائجها دلالة وعمقاً. ذلك أن توجه المبدعين إلى الأشكال المعقدة، الذي أوحى إلى بارون بما أمناه والحاجة إلى النظام، تلك التي يرمي المبدع من خلالها إلى إعادة النظام، ما هو إلا تعبير عن صورة التكامل التي يسمي إليها المبدع، وهي الصورة التي يرمي من خلالها إلى تكوين إطار يرتضيه للتلاقق بينه وبين الآخرين، ألا وهو إطار النظام.

ويذكر هذا الانصواء لنتائج بارون في إطار نظرية سوف في الإبداع، وبمثل المنظور الأساسي لهذه النظرية في العملية الإبداعية ودينامياتها على أنها عملية تستند إلى أعظم مكونات الشخصية وأشدّها نزوعاً إلى التوازن وهي القيم، وكذلك بمثابة ما يطرحه سوف في نظريته عن مرامي العملية الإبداعية بوصفها عملية يقصد بها تحقيق التكامل مع «النحن» في صورة يتحقق من خلالها إضفاء معان ودلالات جديدة على إطار التلاقق مع هذه النحن - بإدراك ذلك كله يتسنى افتراض قيمة أساسية للمبدعين يمكن تسميتها بقيمة الإصلاح.

إن وجود مثل هذه القيمة في بناء المبدعين القيمي يفسر الشعور دوماً بالاختلال بين «الأنا» المبدعة و«النحن»، مادام عالم «النحن» علماً يوحى دائماً بالقابلية للإصلاح لمن يقدسوه، بحكم ما هم من قدرات متميزة، الإحساس بإمكانات الإصلاح فيها هو قائم. وكذلك فإن الافتراض هذه القيمة يفسر أيضاً رفض المبدع تحقيق التكامل مع الآخرين بالصورة التي تحكم معظم الأشخاص، والتي يطالبون فيها بين أهدافهم وأهداف الآخرين كما هي، فهو يرفض هذا مرتفعياً، فحسب، صيغة التكامل التي تتطابق فيها أهداف الآخرين مع أهدافه. والتساؤل الذي يبق بعد هذا إنما يختص بمدى القدرة على الكشف عن فاعلية هذه القيمة المقترضة في حياة الروائيين ومدى وعيهم بها بوصفها محمداً لسلوكهم وأهدافهم، فرعاً كان في هذه الخطوة ما يمكن من إضفاء مزيد من الشرحية على صحة افتراض هذا البعد بوصفه بعداً قيمياً

وبعداً بعرماس هارفي، فإننا نجد أن هذه القيمة متمثلة لديه بشكل واضح، سواء في رهاقه مشاعره تجاه ما يمن من أحداث، وورغبته في

إذا كان علينا أن نصدى لعيوب الطبيعة ونضعها صراحة على الورق ، فلين الفن في كتابة الشعر والرواية ؟ ... وعندى أن الفن إنما يكون في اتخاذ هذه العيوب أساساً لجبال لم تره الأبصار بعد ... (ص ١٩٦) .

أما فيما يتعلق بقيمة الإصلاح لديه كما تتجسم في الإيمان بإمكانات الفرد وقدرته على تحقيق للمعجزات ، فإنه يوضح ذلك بقوله :

«إن ما يصنع الإنسان من أشياء أو يضعه من علامات على مشهد من المشاهد ، لأقوم عشرات المرات مما تصنع الطبيعة غير الواجبة ...» (ص ١٩٩)

وبعبر في موضع آخر عن هذا المعنى أيضاً في قوله : «إننا (بني الإنسان) قد وصلنا إلى درجة من الذكاء لم تخطر ببال الطبيعة حين صاغت قوتناها ، ولذا فإن الطبيعة لم تنس هذه القوانين قدراً كافياً من الولاء والطاعة ...» (ص ٢٧٣) .

وكذلك تنطق قيمة الإصلاح عن نفسها لدى جبران خليل جبران فيما يشعر به من وجود شيء ما بداخله مازال يرنو إلى البروز ، قد ينسئ له من خلاله أن يقول كلمته التي يريد بها . وهو يعبر عن ذلك في قوله :

«... ثم في ساعات أرى فيها ليل ما كتبه حتى الآن لفصولاً في لفصول . لكنني أشعر أن في لي كلمة لم أنطق بها بعد . ولن يرتاح لي بال حتى أنطق بها ، لعني أحاول للتسليم عندما أحاول أن أفرض زبدتي حيائي في كلمة أو كتاب . لكنني لا بد من أن أحمس للشيء في أعالي الساكنة لتتلق بما فيها ، ولو يهبط ما فيها . وماذا عسالي أن أفعل غير ذلك ؟ ...» (٧ ، ص ٢٠٧) .

وتتطوى المحادثات التي أجراها جوستاف مع كالكا (٢١) على عنصرين أساسيين يشكلان بعدي قيمة الإصلاح عند الأخير . هذان العنصران هما الإحساس بوطأة المشكلات التي يزرعها العالم ، وضرورة أن يتحمل كل فرد مسئوليته في خلق صورة أفضل لهذا العالم .

ويتجلى هذان العنصران لديه في شعوره الواضح بالمسئولية الشديدة نحو العالم الذي يعيش فيه ، فهو يقول مبرراً عن هذا :

«لا يوجد في العالم ما يسمى بالصلفة .. فالصلفة هنا (يلبس كالكا الحجاب الأبيض لحيته) . فوجد الصلقة في رؤوسنا فقط ، في إفراكتنا المحدودة .. فهي انعكاسات لقصور معلوماتنا ، فالكلحاح عند الصلقة هو كعاج عند أنفسنا ..» (ص ٥٧)

وبعبر عن هذا في موضع آخر قائلاً :

«إذا ما أقيمت حجراً في نهر فإنه يتأثر من ذلك تتابع من الموجات . ولكن معظم الناس يعيشون دون شعور بالمسئولية التي تمتد خارج نطاقهم . وهذا هو لب الشقاء ..» (ص ٧٦) .

تغيير واقع لم يكن راضياً عنه ، أو في انجذابه الإيماني الذي كانت تترجمه أعماله الأدبية ، التي كانت ترمي إلى خلق صورة أفضل لواقع كان يعاشه ، أو في إيمانه بالفرد وقدرته على أن يترك بصمات واضحة على عالم يعيش فيه .

فن حيث إحساسه بالمشكلات تشير إيملى إلى عبارة كتبها هاردى يقول فيها : «كيف يضحك الناس وسط دواهي التماسه ...» وشبه بهذا أيضاً قوله :

«ما كان المرء ليضحك لقط لولا أنه نسي موقفه ، أو لولا أنه لم يعرف موقفه على الإطلاق .. الضحك معناه العصى - إما هن آفة ، وإما عن إحباط ، وإما هن حادث ..» (ص ١٩٢)

وفي رد على سؤال وجه إليه ، يختص بما إذا كان ينشئ للأدب أن ينال تكريم الدولة أم لا ، قال : «قد يكون من أجيى الأمور إلى الاغتياب أن تشمل الدولة الأدب برعايتها . لكن لا أدري كيف يمكن تنفيذ ذلك على نحو مرضي ، ذلك أن الألام في تحليلاتها إنما تكشف عن أرواح ساحطة على الحياة ، في حين تيل النظم بطبيعة الحال إلى تشجيع الرضا بالحياة كما هي ...» (ص ٤٠٥) ..

وهذا الإحساس بالمشكلات والانفعال بها يظهر لدى هاردى حتى في طفولته المبكرة ، لما يذكر عنه في طفولته «أنه كان لدى الصبي سيف خشبي صنعه له أبوه ، فقصه في دم خنزير ذبيح وجعل يلوح به وهو يسير في الحديقة ويصيح : حرية التجارة أو الدم ، (ص ٤٦ - ٤٧) . وقد كان يعبر بهذا عن مشاركته في ثورة الاحتجاج على قانون الجيوب . ويظهر توجه هاردى الإصلاحى أيضاً فيما كان يطرحه على نفسه من تساؤل مفاده كما تقول إيملى : «كيف يحقق غاية ملموسة من مجهوده الأدبية ...» (ص ١٥٠) ، وفيما كان يعترض به على «إيسن» الذي كان يرى أن المسرح لا ينبغي له أن يهدف إلى التعليم ، فكان هاردى يعترض على ذلك بقوله :

«إن الكاتب محطى في ذلك ، ينبغي أن يعلم (المسرح) ولكن المتعلم ينبغي ألا يلاحظ أنه يتعلم ...» (ص ٣٧٨ - ٣٧٩) .

وتظهر قيمة الإصلاح لديه واضحة أيضاً في أول قصة كتبها وكان يبنى نشرها (الرجل الفقير والسيدة) . فهذه القصة ، كما يقول عنها الناشر ، عبارة عن «هجاء مسرحي شامل لطبقة التلاذ والأحيان وجمتمع لندن وحوشية الطبقة الوسطى والمسيحية الحديثة ، وإصلاح الكنائس ، والأخلاق السياسية والمترية عموماً . وواضح تماماً أن أفكار الكتاب إنما هي أفكار شاب متحمس لإصلاح الكون» (ص ١١٣)

وعن رسالة العمل الأدبي يورد أيضاً ما يمكن من خلاله الكشف عن قيمة الإصلاح لديه كما تتمثل في مواجهة الواقع والتعامل الإيماني معه بنية تحقيق عالم أفضل .. فهو يقول :

من افتقاد أى مقاييس أجنبية أو محلية تتعامل مع هذه القيمة ، قام بتصميم مقياس ينهض بقياس هذه القيمة .

وقد حكم الباحث في تعامله مع مضامين بنود المقياس ما أمكن الوقوف عليه من عناصر لهذه القيمة من وحى استقراء سير المبدعين المشار إلى بعضهم في هذا السياق ، كما حكمه أيضاً في تحديده لشكل صياغة البنود وأسلوبها ما سبق أن ضُمن من تعريف للقيم ، وما اصططلحتا عليه بوصفه دالات إجرائية لها .

وقد احتوى المقياس في صورته النهائية أربعة وخمسين بنداً ، أمكن تبين وفاتها بالشروط السيكمترية الضرورية ، كالثبات (إعادة الاختيار) والصدق (الصلق العامل) . فقد وصل معامل ثبات الاختيار إلى معامل مقداره ٠.٩٢٧ ، كما كشف التحليل العامل الذى أجرى على بنود الاختيار عن عدد من العوامل جسست ما افترض من أبعاد تنتظمها قيمة الإصلاح .

ومن أمثلة البنود التى اشتمل عليها المقياس البند التالى :

- تكتسب الحياة معناها من خلال :

- توطيد الفرد لملقاته مع الآخرين .

- محاربة بعض الأفكار السائدة غير المنطقية .

- الجمع بما فيها من جوانب سارة .

وعحصل للفحوص على درجة على البند ، إذا اختار البديل الذى يسير في اتجاه القيمة ، كالبديل الثانى في المثال الإيضاحى السابق ، ولا يحصل على أية درجة إذا اختار أحد البديلين الآخرين .

مقاييس الإبداع :

تضمنت بطارية الدراسة الحالية إلى جانب مقياس قيمة الإصلاح اثني عشر اختباراً للإبداع يناط بها قياس خمس قدرات إبداعية وهى : الأسمية ، والطلاقة ، والمرونة ، والحساسية للمشكلات ، والاحتفاظ بالإنجاز . وهذه الاختبارات هى : عناوين القصص (أصالة وطلاقة) ، والاستمالات (طلاقة ومرونة) ، ورؤية المشكلات (حساسية للمشكلات) ، والالغاز (أصالة) ، والاستمالات غير المعتادة (مرونة) ، والنظم الاجتماعية (حساسية للمشكلات) ، والتائج البعيدة (أصالة) ، وتسمية الأشياء (طلاقة ومرونة) ، والأدوات (حساسية للمشكلات) ، والاحتفاظ بالإنجاز ١٥ «شكلى ، والاحتفاظ بالإنجاز ٢٥ «لفظى ، والاحتفاظ بالإنجاز ٣٥ «لفظى . وقد استندت الاختبارات التسعة الأولى ، المناط بها قياس القدرات الأربع الأولى من بطارية جيلفورد للإبداع .. نظراً لما كشفت عنه الدراسات المحلية من صلاحية تطبيق اختبارات هذه البطارية في البيئة المحلية (٦)

وينطق بهذا المعنى أيضاً في قوله :

«إله يمكن أن أتله كل شيء ورائي إلا ما أمكنني أن أصنع حياة ذات معنى واسطرلو وجال» . (ص ٢٧) .

وأخيراً فربما أشار الشاعر الذى كان يردده - مأخوذاً عن أبراهام لنكون - إلى ما كان يرى فيه قيمة إصلاحية ، وهو «ليس هنالك شيء صطر بشكل نهائى إلا إذا استطر في عدالة» . (ص ٧٦)

ويدلو من خلال استقراء حياة من أشرنا إليهم أن قيمة الإصلاح كانت محورا دارت حوله أحداث حياتهم ، إلى حد يمكن معه أن نعددها قيمة مهمة بالنسبة إليهم . وقد تجسست عناصر هذه القيمة لديهم فيما يلي :

١ - إحساسهم بوطأة المشكلات التى يزرع بها عالم الإنسان ، ورافتهم الشديدة في التعامل معها كما لو كانت مسئولة تخلص البشرية منها متولة بهم وحدهم دون سائر البشر .

٢ - إحساسهم بحاجة العالم إلى النظام والمعنى حتى فيما يبدو للآخرين غير مقتصد إليهما . ويعد هذا الإحساس بمثابة الركيزة التى على أساسها تنطلق جهودهم تجاه خلق عالم أفضل .

٣ - إيمانهم بإمكانية الفرد ومستقبله وقدره في إضفاء معنى على العالم ، ومن ثم الثقة في هذا الفرد وفى أحكامه الخاصة ، والشعور بالطمأنينة الواضحة إذا لم ينهض هذا الفرد بمسئوليته على النحر المأمول منه .

٤ - تعاملهم الإيجابي مع مشكلات العالم وقضاياه من منظور عالمى شامل ، سواء كان هذا التعامل في صورة أهال إبداعية يقومون بها أو في تكوين وجهات نظر شخصية في هذه القضايا .

إحساسهم بالالتزام العميق تجاه القضايا التى يتبناها ويدافعون عنها حتى لو كان ذلك على حساب حياتهم من حيث هم بشر .

٦ - توجههم الدائم حيال الإصلاح وقضاياه مع التضامن الإيجابي من جانبهم مع ما بذله من جهود رامية إليه .

التحقيق الإيميل من وجود قيمة الإصلاح في بناء المبدعين

(إجراءات الدراسة)

الأدوات المستخدمة :

تصميم مقياس لقيمة الإصلاح : حيث أمكن من خلال استعراض سير بعض المبدعين استشفاف وجود قيمة الإصلاح بوصفها عنصراً أساسياً في بناء المبدعين الوجداني ، ونظراً لما أمكن للباحث تبينه

نتائج الدراسة

الارتباط البسيط :

لقد أمكن من خلال حساب الخطوة الإحصائية الأول ، المنطقة في القوف على معامل الارتباط البسيط بين الأداء على اختبارات الإبداع الخمسة عشرة والأداء على مقياس قيمة الإصلاح ، الحصول على الجدول رقم (١) .

ويكشف الجدول (١) عن قيام علاقات دالة إحصائية بين الأداء على اختبارات الإبداع والأداء على مقياس قيمة الإصلاح فيما وراء ٠.٠١ ، الأمر الذي يكشف من خلاله انتظام قيمة الإصلاح في بناء المبدعين النفس بوضوحها صيغة وجدانية أساسية .

معلومات الارتباط البسيط بين درجات العينة على مقياس الإبداع ودرجاتها على مقياس قيمة الإصلاح	
مطاميل الارتباط	مقياس قيمة الإصلاح
٠.٤٤	عناوين القصص (طلاقة)
٠.٣٧	عناوين القصص (أصالة)
٠.٣١	الاسمات (طلاقة)
٠.٢٩	الاسمات (مرونة)
٠.٠٢	رؤية للمشكلات (حساسة للمشكلات)
٠.٥٤	الأكاذيب (أصالة)
٠.٣٩	الاسمات المولدة (مرونة)
٠.٥٤	النظم الاجتماعية (حساسة للمشكلات)
٠.٥٠	نتائج البعثة (أصالة)
٠.٢٧	نسبة الأشياء (طلاقة)
٠.٢٩	نسبة الأشياء (مرونة)
٠.٤٩	الأدوات (حساسة للمشكلات)
٠.١٥	الاحاطة بالأدباء ١٠ ، شكل
٠.٢٠	الاحاطة بالأدباء ١٠ ، نظري
٠.٢٧	الاحاطة بالأدباء ١٠ ، نظري
٠.١٠٢ ، دالة عند ٠.٥	
٠.١٣٣ ، دالة عند ٠.٠١	

أما الاختبارات الثلاثة الأخيرة فهي التي قام بتصميمها سويفت وفرج .

عينة الدراسة :

لقد تمثلت عينة الدراسة في مجموعة من ٣٧٢ فرداً من طلبة بعض الكليات النظرية ، ثلاث سنوات دراسية : الثانية والثالثة والرابعة . وكان متوسط أعمار هؤلاء الطلاب ٢٢.٧١ عاماً بانحراف معياري مقداره ٣.٨٣ عاماً .

وقد تم تطبيق مقياس قيمة الإصلاح مع مقياس الإبداع على هذه العينة المذكورة حتى يتسنى القوف على مدى مواكبة درجات الأفراد على مقياس الإبداع لدرجاتهم على مقياس قيمة الإصلاح ، ويعني آخر ارتباط درجات الأفراد على مقياس الإبداع بدرجاتهم على مقياس قيمة الإصلاح .

وجدير بالذكر أن التعامل مع هذه الفئة قد أملت الحقيقة التي سبق أن أُنشأ إليها ، ألا وهي انتظام القدرات الإبداعية في شكل توزيع اعتدالي بين الأشخاص ، وما تنطوي عليه هذه الحقيقة من مسلة مناسبة مفادها وجود معنى واحد للأداء الإبداعي لدى كل من جاهري الأفراد العاديين وذوي الإنجازات الإبداعية على السواء .

المعالجة الإحصائية :

تحدد الإجراءات الإحصائية المحففة لأهداف المقام الحال على النحو التالي :

١ - حساب معاملات الارتباط البسيط بين درجات العينة على مقياس قيمة الإصلاح ودرجاتها ، على كل مقياس من مقياس الإبداع .

٢ - تحليل التباين ذي الاتجاه الواحد لدرجات أفراد العينة على مقياس قيمة الإصلاح في إطار ثلاثة مستويات مختلفة من الأداء على كل اختبار من اختبارات الإبداع . وقد أفضى الأمر من خلال هذه الخطوة إلى خمس عشرة مصفوفة تحليل تباين .

٣ - حساب الفروق بين ثلاثة متوسطات للأداء في كل مصفوفة من مصفوفات تحليل التباين ، حتى يمكن القوف على دلالة الفروق بينها وبين بعضها البعض . وجدير بالذكر أن مرادنا من المخطوتين الإحصائيتين الثانية والثالثة هو الكشف عن وجود فروق بين الأفراد الحاصلين على درجات مختلفة على كل مقياس من مقياس الإبداع ، في درجاتهم على مقياس قيمة الإصلاح .

جدول (٢)

متوسط درجات أفراد العينة على مقياس قيمة الإصلاح بعد انظمتها
في إطار ثلاثة مستويات مختلفة من الأداء على كل اختبار من
اختبارات الإبداع، ولقيم ١، ٢، ٣ للمثلية لدلالة الفروق في الأداء.

مقياس قيمة الإصلاح	قيمة الإصلاح		
	مرتفع	متوسط	منخفض
اختبار عناوين القصص (طلاقة) .	٢٦٨٤	٢١٧٦	١٩٥٥
اختبار عناوين القصص (أصالة) .	٢٥٤٧	٢٢٥٦	١٩٠٦
اختبار الاستعمالات (طلاقة) .	٢٤٧٠	٢٢٥٢	٢٠٥٢
اختبار الاستعمالات (مرونة) .	٢٤٢٧	٢٢٧١	٢٠٢٤
اختبار رؤية المشكلات (حسابية للمشكلات) .	٢٧٥٠	٢١٣٦	١٨٨١
اختبار الأفكار (أصالة) .	٢٦٣١	٢١٩٩	١٨٤٣
الاستعمالات غير المتادة (مرونة) .	٢٦٣٣	٢١٩١	١٩٩٥
اختبار النظم الإيجابية أصلية للمشكلات) .	٢٧٥٩	٢١٠٦	١٨٨١
النتائج الجيدة (أصالة) .	٢٧٥١	٢٢٢١	١٩١٦
تسمية الأخطاء (طلاقة) .	٢٦٠٤	٢١٥٧	١٩٩٦
تسمية الأخطاء (مرونة) .	٢٤٩٠	٢٢٣٥	٢٠٠٥
اعتبار الأدوات (حسابية للمشكلات) .	٢٦٦٣	٢١٩٦	١٩٣٧
الاحتفاظ بالأجاء (١) شكل .	٢٢٩٠	٢٣٣٧	٢٠٣٠
الاحتفاظ بالأجاء (٢) لفظي .	٢٣٤٥	٢٣١١	٢٠٥٣
الاحتفاظ بالأجاء (٣) لفظي .	٢٤٣٧	٢٣٠٤	٢٠٠٥

$$\left. \begin{array}{l} ٣٠٠٤ \text{ دالة عند } ٠.٠٥ \\ ٣٦٩.٠٢ - \text{ج. د} \\ ٣٠٠٧ \text{ دالة عند } ٠.٠١ \end{array} \right\}$$

تحليل التباين :

ويكشف النظر إلى هذا الجدول عن دلالة كل قيم F الخمس عشرة (فيما بعد ٠.٠١) الخاصة بالفروق في درجات العينة على مقياس الإصلاح في ظل انتظام درجات العينة في إطار ثلاثة مستويات مختلفة من الأداء الإبداعي استناداً إلى كل اختبار من اختبارات الإبداع الخمسة عشر.

ومن الواضح أن ما توضحه قيم F من مؤشرات لا يتسنى الوقوف على اتجاهاتها إلا من خلال تبين قيم t المثلية لدلالة الفروق بين المتوسطات المختلفة. وعليه فقد تم حساب الفروق بين المتوسطات.

وإزاء هذه الإشارات التي تبنت من خلال المعالجة الإحصائية الأولى، التي كشفت عن علاقة واضحة بين الأداء الإبداعي والأداء على مقياس قيمة الإصلاح، كان من الضروري أن تبين ملامح صورة الأداء على مقياس القيم في ظل مستويات مختلفة من الأداء الإبداعي. ومن ثم فتم إجراء تحليل التباين، حيث تم تصنيف أفراد العينة إلى ثلاثة مستويات من الأداء الإبداعي: مرتفع ومتوسط ومنخفض، استناداً إلى درجاتهم على كل اختبار من اختبارات الإبداع الخمسة عشر، ورصد درجاتهم للمطابقة على مقياس الإصلاح. وقد تلا ذلك حساب قيم F ، التي بناط بها الكشف عن معالم صورة التباين، والتي يوضحها جدول (٢).

جدول (٣)

قيم د، الملتفة لدلالة الفروق بين متوسطات الأداء على مقياس قيمة الإصلاح
كما تتعلم في إطار ثلاثة مستويات مختلفة (مرتفع ومتوسط ومنخفض) من
الأداء على كل اختبار من اختبارات الإبداع

مقياس قيمة الإصلاح			
اختبارات الإبداع			
٣، ٢	٣، ١	٢، ١	
٢٨٩	٠٠٠٠٨٣٩	٠٠٠٦١٠	اختبار عناوين القصص (طلاقة) .
٤٣٧	٠٠٠٠٧٠١	٠٠٠٣٤٩	اختبار عناوين القصص (أصالة) .
٢٤٩	٠٠٠٠٤٦٠	٠٠٢٤٠	اختبار الاستيعالات (طلاقة) .
٣٠١	٠٠٠٠٤٥٣	١٧٨	اختبار الاستيعالات (مرونة) .
٣٤٠	٠٠٠٠١٠٤٥	٠٠٠٨٠٢	اختبار رؤية المشكلات (حساسة للمشكلات) .
٤٥٢	٠٠٠٠٩٤٠	٠٠٠٥٦٠	اختبار الأفكار (أصالة) .
٢٥٣	٠٠٠٠٧٠٣	٠٠٠٥١٠	الاستيعالات غير المعتادة (مرونة) .
٢٤٨	١٠٠٦١	٠٠٠٨٧٢	اختبار النظم الاجتماعية (حساسة للمشكلات) .
٤١٥	١٠٣٩	٠٠٠٦٣٧	التأجيل البديلة (أصالة) .
٢٠٣	٠٧٠٣	٠٠٠٥٣٦	تسمية الأحياء (طلاقة) .
٢٨٢	٠٥٤٦	٠٠٠٢٩٨	تسمية الأحياء (مرونة) .
٣٣٧	٠٨٩٩	٠٠٠٥١٢	اختبار الأدوات (حساسة للمشكلات) .
٣٠٩	٠٣٠٩	٠٥٣	الاحضاط بالاجزاء (١) شكل .
٣١٣	٠٣٢٠	٠٣٨	الاحضاط بالاجزاء (٢) لفظي .
٣٥٩	٠٥١٥	١٥٠	الاحضاط بالاجزاء (٣) لفظي .

٠٠ دالة عند ٠،٠٢

٠٠٠ دالة عند ٠،٠١

الذي تحتفظه لقيمة الإصلاح ، ألا وهو إحساس المبدع بوطأة المشكلات
التي يزعجها عالم الإنسان ، ورهافة الشديدة لإزاعها .

٥٥ مناقشة النتائج وتفسيرها

لقد تمثل الفرض الأساسي الذي استمدناه من استقراء حياة
بعض المبدعين ، نحن أشرنا إلى ثلاثة منهم في هذا المقام في مجال
الأدب ، في قيام قيمة الإصلاح بوصفها عنصراً أساسياً في بناء المبدعين
الوجداني . وقد تسنى لنا من خلال معالجتنا الإمبريقية التحقق من هذا
الفرض .

وسبق لنا بعد هذا أن نتبين :

١ - ما تمكسه هذه النتائج من معان ودلالات فيما يخص
بيكولوجية المبدع ، وما أشارت إليه بحوث سابقة من نتائج غففت
دلالتها في حينها ، ألا وهي غرابة المبدع وغبابة بانه النفسي .

وبين جدول (٣) قيم د ، الملتفة لدلالة الفروق بين المتوسطات
المختلفة الخاصة بالأداء على مقياس الإصلاح في ظل انتظامها في إطار
الأداء على اختبارات الإبداع المختلفة . ويكشف النظر إلى هذا الجدول
عن وجود فروق ذات دلالة في الأداء على مقياس قيمة الإصلاح بين
المجموعات الثلاث التي انتظمت العينة بعد تصنيفها إلى مستويات للأداء
الإبداعي استناداً إلى درجاتها على الاختبارات الخمسة عشر . وقد كانت
هذه الفروق في الأداء من الكبر بحيث أبانت عن دلالاتها في إطار
المقارنة بين المستويات الثلاثة بعضها مع البعض الآخر : المستوى الأول
مقارناً بالمستوى الثاني ، والأول بالثالث ، والثاني بالثالث ، في صالح
الأداء الإبداعي المرتفع .

هذا ويجدر الإشارة إلى أن الفروق كانت أكبر حجماً في إطار
الأداء على اختبار الحساسية للمشكلات منها في حالة الأداء الإبداعي على
الاختبارات الأخرى . وهذه النتيجة تبرز بشكل واضح البعد الأساسي

٢ - الكيفية التي تتخلق بها قيمة الإصلاح هذه في بناء المبدعين الوجداني .

وبدأً بالنقطة الأولى فإنه في ظل ما انتبته إليه من وجود هذه القيمة لدى المبدعين بدرجة عالية يعرفون بها من هم أقل منهم إبداعاً ، يصبح من اليسر علينا تفسير ما كشفت عنه البحوث المختلفة من قيام رغبة لدى المبدعين في التعاطي مع التناقض وعدم التأكد (١٧) ، وفي التغلب على طغيان المجهول عن طريق رؤية اللا وضوح فيها براه الآخرون واضحاً (٣٤) ، ص ٢٨ - ٢٩) ، وفي مساهلة الواقع الراهن وعدم الرضا به (٢٣) . وكذلك تفسر هذه النتائج القلق الذي يكشف عنه المبدعون ، والذي يمدون مخرجهم منه من خلال إعادة بناء الواقع وتشكيله لا الهروب منه (٣٨) ، والإيمان بالأفراد وإمكاناتهم وما يرتبط بهذا من محاربة التعصب ، وتبني المبادئ الديمقراطية ، والاتجاه نحو العالمية Cosmopolitan attitude (٣٢) ،

ص ٢٩) ، والشجاعة في إدراك البون الشاسع بين ما هو كائن حى وما يجب أن يكون (٢٠ ، ص ٣١) ، والحساسية الواضحة لكل ما يبدو غير عادل في طبيعته ، مع الإيمان بشرعية استحكام الفرد إلى داخله (١٠) ، والثورية ورفض ما هو كائن (٢٨) ، فضلاً عن تفسير هذه النتائج لما يكشف عنه المبدعون من سمات ، مثل المخاطرة وعدم المبالاة ، وما إلى ذلك من سمات تبدو غريبة في السياق الاجتماعي الذي يعيشه المبدع في كنفه .

وتفسير نتائجنا لدينامية البناء النفسى للمبدع أنها تحمل في طياتها مسلمتين أساسيتين هما :

١ - إن الأداء الإبداعي ، من حيث هو أداء ينسم بالنفاذ والتحدى ، لابد أن تحكمه صيغة تيسره ، خصوصاً وأن طبيعة هذا الأداء تحتم المبالغة والاختلاف عن الآخرين ، ومن ثم الاقتضار إلى الدعم الخارجى في أغلب الأحوال .

٢ - مادام محتملاً أن يكون الأداء الإبداعي محكوماً بصيغة تيسره ، فلا بد أن يكون لكلها (الأداء والصيغة اليسرة) مسار واحد ، يتظان فيه بشكل تفاعل ، بحيث يترتب على تفاعلها أن يمتد أحدهما الآخر . ويدخل هذا المسار هو نخط التشقة الذى حكم الفرد في نشأته ، من حيث إبرازه لإمكاناته أو عدم إبرازها ، فالقدوات الإبداعية هي انعكاس جزئى لخط معين من أعماق التشقة ، تنمو في إطاره إمكانية الفرد الإبداعية . وهذا الخط لابد أن تتولد عنه صيغة معينة إذا ما كان لهذه الإمكانية أن توظف بصورة تنبئ عن مؤثراتها .

وهذا التصور إنما يضيق صفة الدينامية الواجب اقتراضها على شكل التفاعل بين القدرات والتوجهات القينية ، فكما تملى هذه القدرات توجهاتها ، تعود هذه التوجهات فضاء بدورها على إبراز القدرات وتندفع نحو المزيد من الملام . فومفاد هذا هو أننا لا نستطيع أن

تتفاعل مع الفرد بمنظور انشطارى ، بحيث نفترض صيغة لسلكه المروق مختلفة عن الصيغة التي تحكم توجهاته القينية ، كأن تصور على سبيل المثال أن يكون تفكير الفرد محكوماً بالمبالغة والاستغلال ، على حين يجرى تفاعله مع موضوعات الحياة من منظور الاستغلال والإذعان ، خصوصاً في ظل انعكاس تأثير أحدهما على الآخر .

نحو قيمة الإصلاح :

أما فيما يخص بالنقطة الثانية المتعلقة بكيفية بروز قيمة الإصلاح في بناء المبدعين القيسى ، فإننا نجد منافذ إلى التعامل معها من خلال ما تتضمنه المسألة الثانية التي أشرنا إليها وشبكها ، وهي أن القدرات الإبداعية وقيمة الإصلاح لابد أن يبرز كلاهما من خلال تفاعل الفرد مع محيطه الاجتماعي ، فقيمة الإصلاح إنما تبرز تعبيراً عن معنى الفرد نحو تحقيق الذات . ذلك لأن طابع التشقة الذى يحكم المبدع في مقتل حياته طابع ينسم بالتوجه لا الضبط ، والتشجيع على المبالغة لا التقليد والمبالاة ، والتزويد لا السيطرة .. بصورة يتأتى له من خلالها مناخ يساعد على التعبير عن إمكاناته وإبرازها ، مع توافر قدر من الاحتكام الداخلى له إزاء تعامله مع مواقف مختلفة من الخبرة ، ذلك الطابع الذى يساعد على ممارسة صور مختلفة من الاهتمام تدفع إليها محددات الذات .

والانجلاء الغالب على هذا النوع من التشقة هو استخدام أسلوب الدفع الانتدالى إلى ممارسة الفرد لإمكاناته ، محكومة في هذا بأيدىولوجية خاصة ، تلك الأيدىولوجية التي تفر شريعة أن يكون للفرد سبله وأهدافه الخاصة في الحياة من واقع البصير بإمكاناته ومصادره المختلفة . وهذا هو نوع التشقة الذى يسود في مرحلة مبكرة من حياة المبدع ، وهو الذى يساعده على أن يبرز اهتماماته ، وينطق بإمكاناته ، دون خشية العقاب من جراء مخالفته لتوقعات الآخرين .

ومن الطبعي أن تصطبغ هذه الصيغة من التفاعل بالتزامات ومواصفات اجتماعية ، وذلك في حال مواجهة الأفراد للمبدعين بمنشئين



وما إن يضع الفرد قدمه في هذه المرحلة حتى تترجم توازن الإصلاح لديه في معانٍ متعددة ، بعد أن كانت ذات طابع انسيابي عام . وهذا هو ما يجعل العمل الإبداعي عملاً حادقاً يسي - على حد قول سوف - إلى التكامل مع التحن في صورة يرتضيها المبدع ، وفي إطار ترتضيه أناه .

ومجمل القول إذن أن قيمة الإصلاح إنما تتمخض عن واقع قوى لدى المبدع لأن يخرج ما بداخله في ظل مواجهة مع واقع يبنى كلف ما يبدا الناضل ، وأن هذه القيمة تشكل لديه على مراحل ثلاث ، للمرحلة الأولى التي يمتزج فيها الاستقلال بالصدق ، ممكناً لآه من أن ينطلق باهتماماته ويتعاطف معها . ثم ينتقل بعد هذا إلى مرحلة ثانية يلتقي فيها بمشئتين متطدتين وهو يحمل اهتماماته الخاصة فيجد الإطار الاجتماعي معوقاً له وليس بيسراً إبراز إمكاناته واهتماماته . وإزاء هذا يحتم الصراع بينه وبين الواقع . ومن ثم ، تبرز لديه في هذه المرحلة انجاهات الإصلاح ، التي تجد منافسها في المرحلة الثالثة التي توظف فيها هذه الانجاهات في موضوعات بعينها يرى المبدع في التعامل معها إطلاقاً لإمكانات الفرد من سيطرة القيود المفروضة عليه . وهذا هو ما يبنه رسل (٣) في قوله مأثورة له نختم بها حديثنا وهي :

« إن الإنسان يصل إلى حربه لا عن طريق إطلاق العنان لتوازعه ، ولا عن طريق الاستسلام للعدو بدون سيطرة على نفسه ، ولكن عن طريق إعصاف قوة الإصرار في الإنسان لحكمة غرضي عام ،

متعددتين ، كالأقران والمدرسين ووكلاء التنشئة في المجتمع بصفة عامة ، على حد تعبير ديوبين (١٦ ، ص ٨٩٥) . ومن ثم فإنهم يواجهون توجهات عامة من قبل معظم من يتعاملون معهم ، تتضمن أبسط التزاماتها الطاعة والاحتكام إلى صيغ عامة مقررة اجتماعياً كما أنهم يواجهون نظاماً للإثابة والعقاب تصبغه المواصفات الاجتماعية بطابعها .

وهنا يواجه الفرد (الذي نشأ على الاستقلال والصدق والتعامل الإيجابي مع كل ما من شأنه أن يبنى الذات وإمكاناتها) أول عقبة أساسية في طريقه . وإزاء هذا يبدأ الفرد في معاناة الحيرة والقلق . وتبرز هذه الحيرة وهذا القلق من خلال ذلك الصراع الذي تمثل طريقه رغبة الفرد في التعامل مع إمكاناته وإن عني ذلك للمفارقة ، وتنشيط الآخرين ومسايرتهم التقليدية التي تفرض الاستئال . وتحدد قدرة الفرد على تجاوز هذا الصراع دون أن يجسر نفسه فيه من خلال ما يبيته لنفسه من صلاية تحول بين نفاذ الواقع الخارجي بتأثيره على الذات ، والولاء لهذه الذات وإمكاناتها .

وتتأق هذه الصلاية من خلال عدد من الميكانيزمات ، منها البحث عن أفراد لهم نفس الاهتمامات ، وتحكمهم نفس المراتلي ، وتتطلبهم نفس التوجهات ، والنأى بالذات عن الآخرين الذين يتباينون عنها في هذه الجوانب . ومن ثم فإن هذه الميكانيزمات ليست سوى ثمرة لمركب من الإحساس بالاهتمامات والتوجهات الخاصة ، والإحساس بالمشكلات في الواقع للمايش .

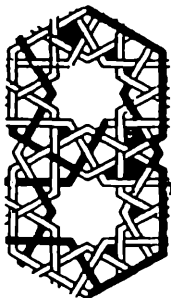
ومن الواضح أنه وإن كانت هذه الميكانيزمات المؤتممة على الذات وتوجهاتها تساعد الفرد المبدع أحياناً على أن يتجاوز الصراع لصالحه ، فإنها لا تفي إحساسه بالمشكلات ووطنها عليه ، بل إن هذه الميكانيزمات في حقيقتها ما هي إلا مدة هدنة بينه وبين الواقع ، يحاول فيها الفرد المبدع أن يحمده أفضل صيغة للتعامل مع المجهول المزبص بدياته وإمكانية انطلاقها . والصيغة التي يتبناها المبدعون في هذا هي مزيد من تنمية قواهم وإمكاناتهم ببقية الثغور على أفضل المسارات لها في حياتهم المقبلة .

وتستمر هذه الحالة لدى المبدعين وتأخذ شكل الشعور بالزلة والاضطراب عن محيط يعيشون فيه ، إلى أن يجدوا قدوات يشغلونها فتدفع بهم إلى توظيف إمكاناتهم وإطلاق ما بداخلهم . ويحدث هذا تبرز للمرحلة الخامسة التي يلتقي فيها ، بشكل مرشد ، ما بداخل المبدع مع ما هو بخارجه . بمعنى آخر توظيف إمكانات هؤلاء الأفراد العظليه والوجدانية مع موضوعات تمنحهم الإحساس بأنهم في حركة وفعل ، وبأنهم يتحركون نحو الالتقاء الإيجابي بطالم الآخرين . والمقصود بالالتقاء الإيجابي إعادة تفسير الواقع الاجتماعي بصورة راديكالية .

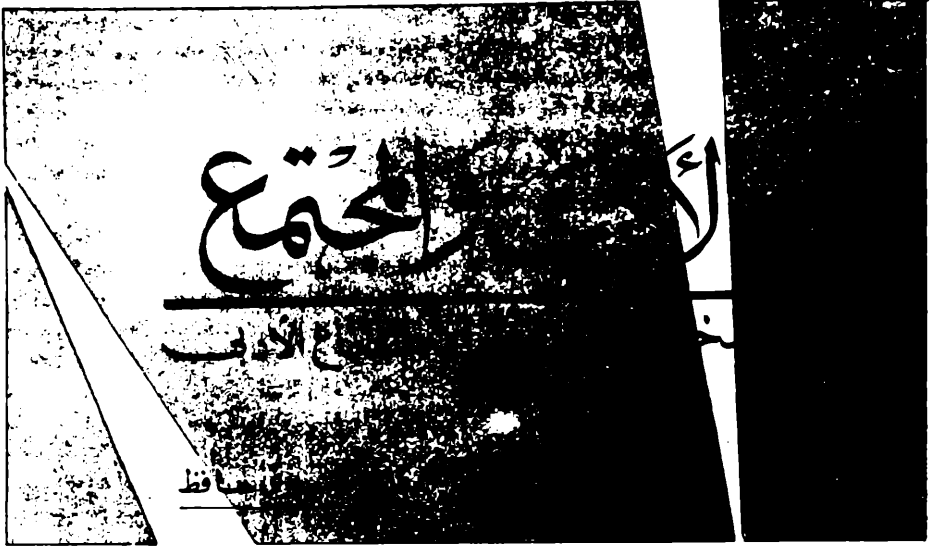
هوامش البحث

- ١ - إبراهيم (عبد الستار) الأصالة وطولها يفسر الفصحى ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب - جامعة القاهرة ، ١٩٧٢ (غير منشورة) .
- ٢ - حسن (يحيى الأمين أحمد) ، القيم الخاصة لدى المبدعين ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب - جامعة القاهرة ، ١٩٧٨ (غير منشورة) .
- ٣ - رسل ، برتراند ، سبيل اللامعة ١٨٧٢ - ١٩١٤ ، ترجمة عبد الله حافظ وآخرين ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٠ .
- ٤ - رمزي (ناهد) ، مراحل التنشئة الاجتماعية بوصفها عمليات سيكوسوسولوجية في حياتنا بالقدوات الإبداعية لدى الإثبات ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب - جامعة القاهرة ، ١٩٧٦ (غير منشورة) .

29. Pinc, F., «Thematic Drive Content and Creativity», *Journal of Personality*, 1959, 27, pp. 136-151.
30. Roe, A., «A Psychological Study of Endowed Psychologists and Anthropologists and a Comparison with Biological and Physical Scientists», *Psychological Monographs* 1953, Vol. 17, No. 2, pp. 1-5.
31. Rogers, C.R., *Toward a Theory of Creativity*, in P.E. Vernon (Ed.), *Creativity*, Penguin Modern Books, 1970, pp. 137-151.
32. Rosenberg, M., *Occupation and Values*; Illinois. The Free Press, 1957.
33. Soueif, M. I., *Tests of Creativity: Review, Critique and clinical Implications*, *Annals of the Faculty of Arts, Ein-Shams University (Cairo)*, 1959, Vol. 5, 19-43.
34. Stein, M. I., «Creativity», in E.F. Borgatta and W.W. Lambert (Eds.), *Hand - book of Personality Theory and Research*, Chicago, Rand, Mc Nally, 1968, pp. 1-96.
35. Taylor, C.W.C. Ed.), *Creativity: Progress and Potential*, N.Y.: Mc Graw - Hill Inc., 1964.
36. Torrance, E., *Goulding Creative Talents*, New Delhi: Prentice - Hall of India Private Limited, 1969.
37. Weaver, W., «The Encourage ment of Science», *Scientific American*, 1958, Vol. 199, p. 3.
38. Weisberg, Paul S., «Environmental Factors in Creative Function», *Archives of General Psychiatry*, 1961, Vol. 5, pp. 554-564.
39. Yankelovich, D., «The New Naturalism», *Dialogue*, 1973, 4, pp. 27-32.
9. Alamaiah, W.H., «The Conditions for Creativity», *The Journal of Creative Behaviour* 1967, Vol. 1, No. 3, pp. 305-313.
10. Alexander, F. (Neurosis and Creativity), *American Journal of Psychoanalysis*, 1964, Vol. 24, pp. 116-130.
11. Barron, F., «Some Personality Correlates of Independence of Judgment», *Journal of Personality*, 1953, Vol. 51, pp. 287-297.
12. , «The Disposition Toward Originality», *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 1955, Vol. 51, pp. 478-485.
13. , «The Psychology of Imagination», *Scientific American*, 1958 (Sept), Vol. 199, No. 3, pp. 151-165.
14. , «The Creative Personality able to Meditate», *Psychology Today*, 1972 (Jul), pp. 43-44 & 84-85.
15. Burt, C.I., «Critical Notions» in P.E. Vernon (Ed.), *Creativity*, Penguin Modern Books, 1970, pp. 203-216.
16. Dubin, E.R.; and Dubin, R., «The Authority Inception Period in Socialization», *Child Development*, 1963, Vol. 34, pp. 885-898.
17. Feibleman J.R., «The psychology of the Artists», *Journal of Psychology*, 1945, Vol. 19, pp. 165-189.
18. Guilford, J.P., «Traits of Creativity», in P.E. Vernon (Ed.), *Creativity*, Penguin Modern Books, 1970, pp. 167-188.
19. *The Nature of Human Intelligence*, N.Y.: Mc Graw Hill, 1971
20. Hampden - Turner, Ch., *Radical Man: The process of Psycho - Social Development*, Cambridge: Schen kman Publishing Company, 1970.
21. Janouch, G. *Conversation with Kafka*, tr. by Grounway Rest, London: Derek Vershaya, 1953.
22. Kogan, N. & Wallach, M.A., *Risk Taking : A Study in Cognition and Personality*, N. Y.: Holt, Rinehart and Winstor, 1964.
23. Leube, Clarence J., *A Life Time of Creativity*, Paper Sent by in 1976 (Unpublished).
24. Lynne, R., *An Introduction to the Study of Personality*, London: macmillan Education limited, 1971.
25. Mc Clelland, D.C., «The Calculated Risk: An Aspect of Scientific Performance», in C.W. Taylor and F. Barror (Eds), *Scientific Creativity: It's Recognition and Development*, N.Y.: John Wiley and Sons, Inc. 3rd ed., 1963, pp. 184-192.
26. Maddi, S.R., «Motivational Aspects of Creativity», *Journal of Personality*, 1965, Vol. 33, No. 3, pp. 330-347.
27. et al., «Novelty of Productions and Desire for Novelty as Active and Passive Forms of the Need for Variety», *Journal of Personality*, 1964, Vol. 32, pp. 270-277.
28. Maslow, A.H., «Emotional Blocks to Creativity» a Lecture before creative Engineering Seminars, U.S. Army Engineers, F.T. Velvoir, Va. 4-24 (April 1957).



فصول
فصول



دراسة العلاقة بين الأدب والمجتمع لدعجة قدم فكرة انحاكاة الألفاظونية وفكرة الواقعي والمحتمل
الارسطية ولكنها دخلت في القرن العشرين انقلابا جديدة جعلتها مدار بحث بين كثير من المهتمين
بالأدب ودارسيه من الذين لم يرضهم ما قيل في هذا المجال منذ أفلاطون حتى أساطين النقد الاجتماعي
والذين لم يهتمهم تلك التفسيرات التي سادت هذا الميدان حتى وقت ليس بعيد . كما جلبت الى هذا
المجال في نفس الوقت كوكبة من علماء الاجتماع والتخصصين في مجال الدراسات الاجتماعية النوعية ،
بصورة بدا منها أن هناك نقطة اللقاء هامة بين النقاد الحلقاء بمنهجهم وبصيرته وحاسيته الأدبية ،
ودارس التاريخ الأدبي بمعرفته الوضعية وأساليبه التصنيفية ، وعالم الاجتماع بطبيعته المعيارية ودراساته
الميدانية . وهي نقطة اللقاء تنطوي على محاولة جادة للوصول إلى فهم أعمق وأخصب لظاهرة الأدبية
للمقدرة بكل أبعادها الذاتية والمجمعية . ويتفاعلها الحلقاء مع المجتمع الذي تنتمي اليه في شتى تجلياته
ونشاطاته ومزماه .

وأخذت دراسة شتى مناحي هذه العلاقة الحسبة المتشابكة بين
الأدب والواقع الاجتماعي - الذي يصدر عنه ويتوجه اليه ويتفاعل معه
ويعمار دوره فيه - تطرح الكثير من القضايا الفكرية والمجالية .
وتتفاوت حظ هذا الطرح من المعيارية والوصفية متفاوتا كبيرا ، ولكنه
يفتح في جميع درجاته أفقا حصية من الاستقراء ، يستفيد منها النقد
الأدبي المنهجي فائدة جمة ، سواء أوافق على هذا الطرح أم اختلف
معه ، لأن أي تمسك لأبعاد هذه العلاقة ينطوي على إضاعة لا شك في
لطبيعة العمل الفني التركيبي وللعناصر المختلفة الداخلة في العملية
الإبداعية التي تتشابك فيها العوامل الفردية الذاتية مع العناصر الاجتماعية
الموضوعية بدرجات متباينة من الوضوح والإجماع ، وعلى مستويات
متعددة من الوعي واللاشعور الفردي والجمعي على السواء . كما أن ،
التحرف على طبيعة العملية الحدلية الحسبة بين الواقعة الأدبية والواقع
الاجتماعي لا يضيئ معرفتنا بكل من التجربة الإبداعية والأساق



وفكرة فيكون هذه على قدر كبير من الاتساق والانسجام بالنسبة للأفكار التي سادت في بدايات القرن الثامن عشر. إذ تنطبق على عدد آخر من المجتمعات حيث تسود لدى المجتمع الفلاحي والمجتمعات الصغيرة العدد الحكاية التعليمية التقليدية التي تنسق منها العظات والمعر، كما نجد في مثل هذه المجتمعات كميات هائلة من النماذج العملية الشفاهية التي تأخذ شكل الأمثال والحكم، في حين نجد أن الدراما قد نشأت مع ظهور المدينة - الدولة، حيث يمكن أن يتجمع جمهور من المشاهدين، لذلك كان في كل المدن الاغريقية مسارح. كما توافقت ظهور البيكاريسك مع تفتت العلاقات الاجتماعية في نهاية العصور الوسطى، في حين ولدت الرواية مع ظهور المطبعة والورق الزهيد الخ وانتشار التعلم وغير ذلك من الظواهر المشابهة والمصاحبة لنشأة وتأسيس الرأسمالية البرجوازية^(١)، ومن هنا يمكن القول بأن فكرة التناظر بين الأشكال الفنية أو الأجناس الأدبية وأنماط العلاقات الاجتماعية السائدة في مجتمع ما أو في فترة تاريخية ما - وهي إحدى الأفكار الرئيسية التي بلورها علم اجتماع الأدب - تعود إلى هذه الفكرة المهمة التي أكتشفها فيكون في الربط بين أجناس التعبير الأدبي والواقع الاجتماعي الذي صدرت عنه.

لكن الغريب أن مفهوم فيكون الرائد ذاك - الذي يعد بحق الجنين الأول لمفهوم التناظر بين عالم العمل الأدبي وأنماط الواقع الاجتماعي، والذي سيحظى فيما بعد بأهتمام متزايد من دراسي علم اجتماع الأدب - لم يجد حظاً من الأهتمام والتطور في عصر فيكون أو في المرحلة التاريخية التالية له. حتى الناقد الأبطال الكبير - وتلميذ فيكون المخلص - فرانسيسكو دي سانكس (١٨١٧ - ١٨٨٣) لم يلتفت إلى فكرة فيكون تلك وهو بطور نظريته النقدية القائمة على الترابط بين أشكال التعبير والمحتوى الفكري والتي ألهمت الناقد وعالم الجمال الأبطال الشهير بنديكتو كوشه (١٨٦٦ - ١٩٥٢) من بعده وأثرت عليه تأثيراً كبيراً. ومن هنا ضاعت فكرة فيكون المهمة تلك أو أنطمرت تحت ركام من الأفكار الثانوية الأقل أهمية ولعانا في هذا المجال. ضاعت كما ضاعت من قبلها فكرة مهمة أخرى في هذا المجال في تراثنا النقدي والاجتماعي العربي تعد الأصل أو الجنين الحقيقي لفكرة فيكون تلك لو أمكن البرهنة على أن فيكون قد أطلع على كتاب ابن خلدون العظيم (١٣٣٢ - ١٤٠٦) وعلى أصداء له وتأثرات به.

ومع أن فكرة ابن خلدون أقل طموحاً واكتفاءً في هذا المجال من فكرة فيكون إلا أنها أسبق منها بأكثر من ثلاثة قرون. صحيح أن ابن خلدون العظيم لم يربط في فكرته تلك بين أشكال الكتابة وأشكال الواقع الاجتماعي، ولكنه اكتشف نظرية التطور الحضاري الذي قامت عليه فكرة فيكون كما ربط بين دور الأدب ومكانته ومراسل تطور الدولة. إذ يقول في الفصل للمعنون وفي التفاروت بين مراتب السيف والقلم في الدول، بكل دلالات ومعاني مثل هذا العنوان في اللغة العربية:

اعلم أن السيف والقلم كلاهما آلة لصاحب الدولة يستعين بها على أمره. إلا أن الحاجة في أول الدولة إلى السيف - مادام أهلها

الاجتماعية فحسب وإنما يفتح لنا الباب لاستقصاء العلاقة بين الأيديولوجيا والبروتيا ودراسة العرض والجرى في التجربة الإنسانية، وللعرف على العوامل الفاعلة والمؤثرة في تطوير الأدب وتغير مدارس وأجاسه وأشكاله التعبيرية. ناهيك عن إضاءة مستويات المعنى المختلفة في العمل وبنائه وأنماطه الشكلية وعن استقراء الدور الحيوي الذي تلعبه استجابات الجمهور والنقاد والناشرين في التأثير على هذا كله.

ومن هنا فإن هذه الدراسة الموسوعة لشق مناحي العلاقة المتشابكة بين الأدب والمجتمع وإن استفاد منها عالم الاجتماع في تطوير النظرية الاجتماعية أو في اكتشاف بعض ملامح وخصائص المؤسسة الاجتماعية، فإن ثابته للناقد ودارس الأجناس الأدبية أهم من ذلك بكثير. ولذلك فقد كان من الطبيعي أن يسهم النقد الأدبي بنصيب موفور في تطوير هذه الدراسة وخاصة جانبها المتعلق بطبيعة الظاهرة الإبداعية وتحليل إمكاناتها البنائية والمضمونية. وقد تصافر هذا الأسهام مع مآثر الكثير من المحاولات للتعريف الأخرى في بلورة ملامح منهج شامل لدراسة أبعاد التجربة الأدبية وقضاياها باعتبارها بؤرة المؤسسة الثقافية ومحورها فيما يعرف الآن بعلم اجتماع الأدب. وقبل أن نتعرف على بعض قضايا هذا العلم الجديد أو نحاول تحديد طبيعته ومجالات البحث فيه، علينا أن نقدم أولاً الخلفية التاريخية أو الأرض التراتبية التي انطلق منها هذا المنهج النقدي الجديد.

(١) الخلفية التاريخية: الميراث الاجتماعي

إذا كانت العلاقة بين الأدب والمجتمع قديمة قدم وعي الإنسان بأنه يبدع فناً، وقدم محاولته للتساؤل عن ماهية الفن والإبداع، فإن أقدم تناول مباشر حاول رسم بناء نظري وظيفي لهذه العلاقة يعود إلى المفكر الإطالي جيماينيتا فيكون (١٦٦٨ - ١٧٤٤) في كتابه الشهير مبادئ العلم الجديد (١٧٢٥) الذي تضمن نظريته الفلسفية والحضارية المعروفة بنظرية الدورة التاريخية، والتي بلور فيها، فضلاً عن فكرة أن لكل حضارة دورة حياة كاملة، مفهوم نسيب الإجازات الإنسانية وتطوريتها في مجالات الفن والعلم والفكر، والذي ينبع من فهمه الواضح لدور الإنسان في خلق عالمه الاجتماعي وعلاقاته ومؤسسته ومن ثم فنونه الإبداعية، ومن ضرورة تحليل هذا كله بمصطلح علمي مادي وليس بمصطلح لاهوتي أو كسبي. وأقام فيكون على هذه الأرضية العلمية أول محاولة منظمة للربط بين أشكال التعبير الأدبي وطبيعة الواقع الاجتماعي. وهو ربط يتجاوز بكثير كل الأفكار التي سادت القرن السابع عشر من أثر البيئة والمناخ على الشخصية القومية، وعلى الطبيعة القومية، التي تؤثر كذلك في المؤسسات السياسية والاجتماعية^(٢). فقد ربط فيكون في مجال الأدب بين الملامح البطولية - كملحمى هو ميوس - والمجتمعات العشائرية التي يقوم فيها المهاريون الأبطال بالأدوار القيادية في حياة مجتمعاتهم وتسود فيها قيم الشرف وذبح الصيت. وينهض فيها النظام الاقتصادي على الاكتفاء الذاتي في الزراعة والتدقيق المستمر للتجارة الخارجية التي تراضها المحلات الحربية والغزوات.

هيرود (١٧٤٤ - ١٨٠٣) التي تقول بأن «كل عمل أدبي يتطلب في بيته اجتماعية وجغرافية ما، حيث يؤدي وظائف محددة بها، ومن ثمّة لاجتماعية إلى أي حكم قيسى، فكل شيء وجد لأنه يجب أن يوجد» (٥) تظهر الخصائص والملائم المتميزة للأدبين القديم والحديث في الشمال والجنوب، أو بالأحرى لتميز التباين النشع بين هذين المثلين. ومن هنا فقد حورت مدام دي شتال كثيراً في تفكير ابن خلدون وفكيكو من بعده عن المرحلة أو العصر لتصبح المسألة هنا هي التباين في اللوق الأدبي وفي الصياغة التصويرية بين مجتمعين مختلفين داخل العصر الواحد. فبعد أن كان عصر الزمن أو المرحلة الحضارية العصر المتغير لدى سلفها، لبثت هي عامل الزمن وغيوت العامل الاجتماعي ومن هنا تناولت متغيراً واحداً بدلاً من متغيرين: الزمن والواقع الاجتماعي لدى سلفها، وأبرزت تأثير هذا التأثير على الأدب مما جعل لعملها أهمية كبيرة في مجال استقصاء العلاقة بين الأدب والمجتمع.

وقد كان حظ فكرة مدام دي شتال في فرنسا أفضل بكثير من حظ فيكون في إيطاليا، إذ جاء هيوليت (١٨٢٨ - ١٨٩٣) ليطور هذه الفكرة من بعدها ويستفيد في تطويره من التقدم الذي أحرزته النظرية الاجتماعية منذ مونتسكيو حتى أوجست كوت (١٧٩٨ - ١٨٥٧). وقد «جاهد تين ليطور نظرية علمية كاملة للأدب، وليفرض الأدب والفن لطرائق البحث التي ولقت في العلوم الطبيعية» (٦) بالصورة التي دفعت الكثيرين إلى اعتباره المؤسس الأول لعلم اجتماع الأدب. إذ وسع تين آفاق الأفكار التي طرحت قبله في هذا الميدان مضيافاً إلى بعدى العصر والواقع الاجتماعي بدلاً جديداً هو الجنس أو العرق، مكرّناً بذلك تأثره المعروف بالبيئة والجنس واللحظة التاريخية (٧) فبدون هذه العناصر الثلاثة يستحيل فهم العمل الأدبي فما كاملاً في رأي تين. فالعمل الأدبي في رأي تين ليس مجرد نوع من بحث الخيال الفردي ولا هو بالضرورة المنزوعة للعن مستار، ولكنه نقل لتقاليد المعاصرة، وتعبر عن عقل من نوع ما. فالأدب بعكس بعض الحقائق والاضمالات المهددة والقابلة للتجسس (٨) ومن هنا لا بد من دراسة هذه العناصر الثلاثة بالنسبة لأي عمل فني حتى نتسكن من الكشف عن حقيقة هذا العمل وفهمه فما جيداً.

فإذا بدأنا بالجنس أو العرق سنجد أن تين قد أدرج تحته أكثر بكثير مما عناه معاصره زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) بالعناصر الروائية، لأنه ينطوي (إلى جانب هذه العناصر الروائية التي أولاهها تين أهمية لا عماراة فيها) على المزاج الاضطرالي والتفاعل للتبادل بين القسنيات الجسمية والسيات النفسية، فضلاً عن الدوافع الغريزية والثرعات الدفينة التي تلعب دوراً مهماً في صياغة الفعل الإنساني وتطويروه وكل هذه الأبعاد التي أوجزها في مفهومه عن العرق تلعب دوراً حيوياً في مسألة التعبير الأدبي، التي لا تفصل بأي حال من الأحوال عن العناصر اللاتية من ناحية، ولا عن العناصر الموضوعية (البينة) من ناحية أخرى. فالبينة هي موئل الإنسان وعاله الذي يتشكل فيه وه. ومن هنا فإنها قادرة على أن تزودنا بتفسير سببي متكامل للأدب. وتبقى البينة لدى تين كلاً من المناخ الجغرافي والاجتماعي على السواء، ومن هنا فإنها لا تسهم في تشكيل

في تعهيد أمرهم - أحد من الحاجة إلى العلم، لأن العلم في هذه الحالة خادم فقط، مغد للحكم السلطان، والسيف شريك في المعونة. وكذلك في آخر الدولة، حيث تصطب عصبيتها كما ذكرناه، ويقل أهلها بما يتألم من الهرم الذي للمعانة... ويكون أرباب السيف حشيت أوسع جهاه وأكثر نعمة، وأسى إقطاعاً. وأما في وسط الدولة، ليستفى صاحبها بعض الشيء عن السيف، لأنه قد تعهد أمره، ولم يبق منه إلا في تحصيل ثمرات الملك من الحماية والوسط، ومهااة الدول، وتقليد الأحكام، والعلم هو للمعين له في ذلك، فستظم الحاجة إلى نصريه.. فيكون أرباب العلم في هذه الحاجة أوسع جهاه، وأعلى رتبة، وأستظم نعمة وروثة، وأقرب من السلطان مجلساً وأكثر إليه تردداً، وفي خطواتها، لأنه حشيت الله التي بها يستظهر على تحصيل ثمرات ملكه، والنظر إلى أعطائه، وتقليد أطرافه، وللبهااة بأحواله» (٩).

في هذا المقطع يربط ابن خلدون بوضوح بين مكانه الأدب والكتابة ودورها وبين مراحل تطور المجتمع بصورة تبدو فيها العلاقة لديه وكأنها علاقة وظيفية أكثر من كونها علاقة تناظر أو انعكاس. إذ يرى ابن خلدون - وهو عالم الاجتماع ذو البصيرة المرفهة والعقلية العلمية المنظمة - الأدب والكتابة - عموماً باعتبارها جزءاً من المؤسسة الاجتماعية والسياسة الشاملة، يزدهران بازدهارها وينحطان لمرة ثانية عندما يتأنها الهرم أو لا تتكامل لما مقومات التطور والروسخ.

وبرغم أهمية هذه الفكرة في توسيع آفق فكرة فيكون عن علاقة الأدب بالمجتمع فانه من الصير التمكن بأن لفكرة ابن خلدون تلك دوراً في تطوير التفكير الأوروبي في هذا الصدد، وهو التفكير الذي أدى بعد نحاس طويل إلى ميلاد هذا المنهج النقدي الجديد المعروف بعلم اجتماع الأدب... وإذا كانت فكرة فيكون قد ضاعت في طوايا الزمن لا يقرب من قرن من الزمان فإن فكرة ابن خلدون كذلك طواها السنين لا يقرب من أربعة قرون قبل أن تظهر مرة أخرى في ثياب جديدة على الشاطئ الآخر من البحر المتوسط. وكما ظهرت فكرة ابن خلدون دون علاقة سببية واضحة في إيطاليا بعد أن أخذت صورة جديدة، ظهرت فكرة فيكون مرة أخرى على الجانب الآخر من جبال الألب - وفي فرنسا هذه المرة - دون علاقة سببية واضحة أيضاً.

فقد قدمت مدام دي شتال (١٧٦٦ - ١٨١٧) في كتابها المشهور عن ألمانيا (١٨١٠) صورة جديدة لتفكير ابن خلدون وفكيكو عندما تناولت الفارق الجوهري بين الشخصية الفرنسية الشفوقة بالحوار الولوة بالصياغات اللامعة الرشيقة والشخصية الألمانية الممنعة في التصرد، المقدمة للثقافية المهتمة بالموضوع ولو على حساب الشكل أو الصياغة وناقشت مدى انعكاس هذه الفروق الشخصية على الأدب وعلاقة ذلك كله بالمناخ الجغرافي والاجتماعي. (٤) وهي صورة تطورت عن نسخة سابقة لنفس الفكرة ظهرت في كتاب سابق لدى شتال بعنوان تناهم الأدب مع المؤسسات الاجتماعية (١٨٠٠) استماتت به مفاهيم عصر مونتسكيو (١٦٨٩ - ١٧٥٥) الاجتماعية وبعض آراء معاصرها الألمان

كما يتوقف على مدى تصورنا لدور العناصر الخارجية باعتبارها ظروفا موضوعية في تعديل بعض رؤى الفنان أو التأثير على بعض ملامح عمله .

وقد أدى النقاش الموسع لموضوع الخنثية في علاقة الأدب بالواقع الاجتماعي الذى يصدر عنه إلى ظهور فكرة الخنثية المتعددة المآلور ، التى تقول بوجود نسق أو بناء تشابك فيه مجموعة متعددة من علاقات البنية الصانعة لهذه الخنثية . وبذلك لا تنطى العلاقة الميكانيكية واحدة الاتجاه - التى اتسمت بها الصيغة التبسيطية للخنثية - على العلاقات الداخلية المعقدة ذات الطبيعة الثابتة في العمل الإبداعي : فالخنثية المتعددة المآلور لا تنمط الأنساق الثابتة للعلاقات حقها ، وهى من ثم تصلح لتفسير أى تطور أو تغير داخل لا تنقل الصيغة التبسيطية لفكرة الخنثية في إضافته . غير أن هذه الخنثية المتعددة المآلور تثير مشكلة جديدة في الوقت الذى نحل فيه إشكال الصيغة الواحدة أو البسيطية ، إذ تفتح الباب الذى تدخل منه كل مشكلات البنية وقضايا إغراقها في الاهتمام بالعلاقات التجريدية بالصورة التى تنمو أو تنظم الجانب الحسى والموضوعى في مسألة الخنثية ، أو بالأحرى نوهن أساس العلاقة الخنثية بين العمل الإبداعي والقاعدة الاجتماعية الشاملة التى انبثقت عنها .

وقد حاول المنهج الاجتماعي في النقد أن يحل هذه المشكلة من خلال الموازنة بين العناصر المباشرة في تلك العلاقة الخنثية وبين العناصر العميقة والمنطوية على اتجاهات الحركة أو التطور وقوانينها . ففي جانب العناصر المباشرة التى تتبدى في بعض جوانب هذه العلاقة الشائكة والمعقدة بين الأدب والواقع الاجتماعي تلحم فكرة اعتبار الأدب والفكر انعكاساً للواقع أو مرآة تعكس صورة هذا الواقع وطبيعته . وهو مفهوم يثير من المناقشات والخلافات قدر ما أثارته فكرتنا الخنثية والبناء الفوقى ، ويرجع في كثير من ملامحه إلى أفكار نين الوضعية . وإلى بعض مقولات تبسيطية أخرى . أما في جانب العناصر الأعمق فتجد فكرة لوكاش (١٨٨٥ - ١٩٧١) المعروفة عن النمط الإنسانى الذى يتجسد فيه كل ما هو جوهري في لحظة تاريخية ما بما في ذلك احتمالات التغير الذى تنطوى عليه هذه اللحظة أو ذلك الواقع . وقد استطاعت هذه الفكرة اللوكاشية أن تغلب على ما يوحى به مفهوم الانعكاس للوهلة الأولى من أن الأدب مجرد مرآة تعكس تجليات الواقع أو مظهره البادية فحسب ، لكنه في

الذات المبدعة في تطورها ونموها فحسب وإنما تشارك أيضا في صياغة المادة أو العالم الذى يتخلق في العمل الأدبي ومن خلاله . وهنا نجنى أهمية العصر الذى يعيش فيه الكاتب (اللحظة التاريخية) لأنه يجعل مفهوم البنية هذا مفهوماً دينامياً متحركاً وليس مفهوماً ساكناً أو جامداً . فالعصر أوسع بكثير من مفهوم المرحلة أو الفترة لأنه يشمل كل ما نعرفه بروح العصر التى يصوغها الفعل الإنسانى والزوايا الإنسانى كما تعبها وتغارسها هذه اللحظة التاريخية .

والواقع أن عناصر بين الثلاثة يمكن تلخيصها في عنصر جوهري واحد هو البيئة الفاعلة المتحركة للشرط بالزمن من ناحية وبالطبيعة الذاتية للبعد من ناحية أخرى . وتوسع مفهوم البيئة بهذه الصورة يمكن تين من إلقاء لهما تلك العلاقة الشائكة المعقدة بين الأدب والواقع ، ومن جلب الكثير من العناصر العلمية والمنهجية إلى مجال الدراسات النقدية .. غير أن أسهام تين لم يكن هو الإسهام الوحيد في عصره بالنسبة لعلاقة الأدب بالواقع . ففي الوقت الذى حدد فيه تين مفهوم البيئة من خلال منطلق وضعى هييجيل ، كان معاصره كارل ماركس (١٨١٨ - ١٨٨٣) يقوم على الجانب الآخر من بحر المآلور بصياغة فلسفية كاملة لمفهوم البيئة ذلك ، ولعلاقة الإنسان بها وموقفه منها ، من منطلق مادية جليل . وكان من الطبيعى أن تؤدي هذه الثورة الفلسفية إلى إعادة النظر في طبيعة العلاقة بين الأدب والواقع الاجتماعي من خلال منهجها الجديد في الدرس والتحليل . وكان لإعادة النظر هذه فضل كبير في صياغة الكثير من التساؤلات الجوهرية العامة التى لا تزال حتى اليوم مدار بحث بين كثير من كتاب هذه الثورة الفلسفية الجديدة ومن للمادين لها على السواء ، والتى فتحت آفاقاً ثرية من البحث والاستقراء .

ومن أهم هذه التساؤلات ، التساؤل عن طبيعة العلاقة بين البنى الاجتماعية والاقتصادية الخنثية والبنى الفكرية والإبداعية الفوقية ، لأن هذه العلاقة تفسر الكثير من خواف العمل الفنى وقضاياها باعتباره أحد التحليلات الفوقية للواقع الاجتماعي . وقد تحورت صورة هذا التساؤل فيما بعد لتبحث عن دور الوجود الاجتماعي في تحديد الوعى ، وعن فاعلية الوعى في عملية التغير الاجتماعي . وقد أدى هذا التحول إلى الإجهاز على المفهوم البسيطى المخاطف الذى اعتبر القاعدة الاقتصادية العنصر الوحيد والحاسم في تحديد طبيعة البناء الفوقى ودوره بمختلف مؤسساته وتجلياته ، كما فتح الباب على مصراعيه لمناقشة قضية الخنثية ، كمفهوم علمى وفلسفى ، فيما يتعلق بالأدب ، أو بالأحرى لتوسيع أفق هذه الخنثية ، وتخليصها من أية شواوب ميكانيكية ، وإعطائها صيغة جدلية تتفاعل فيها مجموعة من العوامل المشاركة في تحديد صورة العمل الإبداعي أو مضمونه وهى فكرة أثارت الكثير من الجدل والمهاجرة حول استقلالية العمل الفنى ومدى اعتماده على العناصر الخارجية أو تفاعله معها ، وبخاصة أن الخنثية كمفهوم تنطوى على أن عملية التحديد القطعية التى توحي بها تجلب إلى الأدب عناصر خارجية عليه يفترض أنها صانعة حتمية . لكن هذا الاتجاه يتوقف على طبيعة رؤيتنا لهذه العناصر الخارجية ، وللدور الذات المبدعة أو العمل الإبداعي في التفاعل معها ،



لصياغة المفاهيم والقيم ضمن النطاق العام للعملية الاجتماعية الشاملة للترميز ولخلق إشارات ذات دلالات ، أو بالأحرى لعملية التواصل .
(٩) ومن هنا تكون العلاقة بين الأدب والمجتمع كاشفة داخل هذا النظام الإشاري للمعد وجزءاً ضرورياً منه ، وهذا ما يتطلب منا التعرف على جانب آخر من جوانب التراث النظري الذي انطلقت من أرضيته مفاهيم علم اجتماع الأدب :

(٢) الخلفية التاريخية : الإسهام الشكلي والنثري

إذا كانت معظم المحاولات الباكورة لاستكناه أبعاد العلاقة بين الأدب والمجتمع تنطلق من افتراضين أساسيين :

أن هناك علاقة حقا وأن المطلوب هو تحديد طبيعتها ، وأن الأدب يزودنا بنوع معين من المعرفة أو البصيرة بالواقع الذي صدر عنه ، ويركز اهتمامه على علاقة هذه المعرفة بالصور الأخرى التي تقدمها مختلف المعارف الإنسانية من المجتمع ، فإن الشكليات في جوهرها تنقض لهذا المنطلق ، ورفض لأن تحكم الفرضيات المسبقة عملية الانقضاء النقدية للمهمة تلك . قد بدأت المدرسة الشكلية الروسية في أوائل هذا القرن بتركيز عتيد على الجوهر الداخلي للعمل الأدبي ، ورفض صادم لأن تشتت أية افتراضات مسبقة أو أية محاولات للتأويل أو التفسير اهتمامهم بالأصل بالحقيقة الأدبية . وهذا مدخل لا يسع أى عقلية علمية أن ترفضه أو حتى أن تقلل من شأنه ، مهما كان منطلقها الفكري . ومهما كلف حرصها على توطيد الأواصر بين الأدب والمجتمع ..

وقد بدأ الشكليون ، كما فعل سوسور في دراسة اللغة ، بعزل الجوهر نفسه وتخليص موضوع دراستهم الخاص من مختلف الموضوعات والمناهج الأخرى ، وذلك من خلال دراسة منظمة لما يدعوه جاكسون بـ « الأدبية » Literaturemost ، أى العناصر المميزة للأدب نفسه . وهذه حقا عملية جدلية لأنها لا تفترض وجود نوع معين من الموضوعات الملحق لها ، بل تستهدف التعرف من خلال التجريب والبحث عن العناصر للهيمنة أو السائدة التي يقترحها العمل الفني على الباحث . إنها عملية تعرف وتحديد لا تكتمل بنجاح إلا بارتباطها بغيرها من عناصر العمل وعناصر المرحلة نفسها (١٠) ولا تفترض الشكليات بهذا غياب الرابطة بين الأدب والمجتمع ، أو بينه والمرحلة التاريخية التي صدر عنها ، ولكنها ترفض أن تنبش أية افتراضات مسبقة محاولة استقصاء ملامح هذه الرابطة التي ترى أنها رابطة وظيفية علائقية أكثر من كونها رابطة مضمونية . ويبتعد تعريف هذه العلاقات الوظيفية - كما يقول جيمسون - على الرعي الواضح بما لا يدخل في نطاق هذه العلاقات ، بقدر اعتاده على ماهيتها أو ما يستلزم في مجالها .

ولذلك حاول الشكليون دامة تحديد ما لا يدخل في نطاق هذه العلاقات وتخليص نسق العلاقات والخصائص « الأدبية » من غيره من الأساق الخارجية القريبة عليه ، وصنفوا ذلك في ثلاثة مجالات رئيسية : أولا كل الأفكار المتعلقة بأن الأدب يحمل رسالة فلسفية أو مضمونا فلسفيا . وثانيا تلك المحاولات التي تستهدف تحليل الأدب تكوينيا من خلال دراسة مصادره الجغرافية وغيرها ، وتحكيكه إلى

الحقيقة يدور إلى أن ما يعكسه الأدب هو الطبيعة الداخلية أو الجوهر الأصلي للواقع بأشكاله وصياغاته المكونة لهذا الجوهر . ومن هنا فإن هناك انعكاسات زائفة أو شائنة وأخرى حقيقية أو أصيلة ، أو بتعبير آخر هناك انعكاسات طبيعية وأخرى واقعية . وهذا يفتح الباب لمناقشة طبيعة الرعي بالواقع ودور العقل - كواقع مادي مشروط بوظيفته - في هذا المجال ، فهو المرة التي تلتق الصورة قبل أن تنكسها ، والتي تتعامل بالقطع مع هذه الصورة بفاعلية يترتب عليها تغير الكثير من ملامح الصورة وتفاصيلها في عملية أقرب إلى إعادة الصياغة منها إلى الانعكاس ، إذ يتم في هذه العملية التزاوج بين الكثير من العناصر المتخافرة والمتضادة التي يصعب التأليف بينها في الواقع الذي تتعامل معه الذات المبدعة أو المرأة الحية العاكسة .

هنا يفسح مفهوم الانعكاس - حتى في صورته اللوكانسية الأولى - المكان للمفهوم آخر معدل هو « التوفيق » أو « Mediation » الذي يدل اسمه على عملية فضالة وليس على تلك الآلية السكونية التي توحى بها كلمة انعكاس . فقد صكبت كلمة التوفيق هذه وفي وعيها - كما يقول راجنولد وليامز (١٩٢١) - معنى منها من معاني الكلمة Mediation وهي اللامباشرة غير العاجلة والمتناقضة للفورية المباشرة التي تميزها كلمة Immediate وهما مفهومان المعاني - العالية واللامباشرة - أساسيان في أى محاولة لسر هذا المفهوم الجديد القائم على الوساطة والتوفيق بين العناصر المتضادة . ومن هنا قدم هذا المفهوم الجديد تصورا متميزا لموضوع العلاقة بين الأدب والمجتمع ، يتجاوز مسألة انعكاس الواقع مباشرة في الأدب ، وأكد أن الواقع يمر بعملية « توفيق » تغير عتونه الأصل ، أو على الأقل محور صورته من خلال إبساغها لنسق خاص أو شكل خاص ، على هذا المحتوى الواقعي الخارجي .

ويمكن فهم عملية التفسير هذه بعدة طرق مختلفة ، إذ يتطوى « التوفيق » في بعضها على نوع من التعبير غير المباشر الذي يتحور فيه الواقع الاجتماعي من خلال أشكال متعددة من الإسقاط أو التقنيع . وبذلك يمكن بعملية تحليل مناقشة استعادة صورة الواقع الاجتماعي الأصلية بعد نزاع الأهمية أو تسمية الإسقاطات ، في حين يتطوى في البعض الآخر - وخاصة لدى مدرسة فرانكفورت عند هورنباخين (١٩١٢ - ١٩٤٠) و ت . ف . أفولور - على شبكة من العلاقات الفعالة يتم فيها « التوفيق » أو « التوفيق » بين أنواع مختلفة من الوجود والرعي وليس بين جزئيات ووقائع متباينة . « التوفيق » في هذه الحالة ليس عملية منفصلة عن شبكة العلاقات أو عن مكونات الوجود والرعي الصانعة له ، أى ليس وسيطاً تتم عبره عملية التفسير ، ولكنه أحد المكونات الجوهرية والضرورية لهذه الأنواع المختلفة الداخلة في تلك العلاقة القائمة . « التوفيق » كما يقول أفولور (١٩٠٣ - ١٩٦٩) « موجود في الشيء المدرك (بفتح الراء) ذاته وليس شيئاً كان بين المدرك والشيء الذي يحل به » .

ومن هنا فهو عملية إيجابية في الواقع الاجتماعي وليست مضادة إليه من خلال الإسقاط أو التقنيع أو التفسير . وهو بذلك عملية ضرورية

ويتطوى هذا الهدف أو تلك الوظيفة ، أو بالأحرى هذا التحريف الشكل للأدب ، على اعتراف ضمني بأن العلاقة بين الأدب والمجتمع أكثر تعقيداً وتركيباً مما صورتها به التناولات التقليدية التي دارت في ذلك الرؤى الاجتماعية المختلفة ، لأنها ليست علاقة قائمة على أن الأدب يعكس أو يخلق على الواقع ، أو حتى بين عناصره غير المتجانسة أو المتضادة ، ولكن على أن الأدب يستهدف خلق علاقة مغايرة كيفية للعلاقات المألوفة بين الإنسان والعالم ، علاقة تسمح بتجديد إدراك الإنسان الحسى أو الكل لنفسه وللعالَم على السواء . وهذا لا يتأتى دون علاقة صيقة مرهفة ومقننة معاً بين الأدب والمجتمع ، علاقة من نوع خاص جداً ، يبتكك ألفه الإنسان بالعالَم دون أن يفقده اتساقه أو يشعره بالغربة فيه أو العجز عن فهمه والتعامل معه . وقد ظلت هذه العلاقة الجديدة ، أو بالأحرى هذا الجانب الجديد من العلاقة غالباً عن مدار المهتمين بالتدق الأدبي ولم يستفد منها أو حتى يختبر بعض فرضياتها إلا بعد وفود دعاة النابئة إلى ساحة النقد الأدبي .

أما بالنسبة للجانب الآخر من علاقة الأدب بالمجتمع ، وهو جانب تأثير الواقع الاجتماعي بمواضعه المتشابهة واستجاباته المعقدة على الأدب ، فقد صممت الشكليون تماماً أو كادوا عن الإدلاء برأى واضح في هذا المجال . صحيح أنهم ناقشوا نظرية الانعكاس التي قال بها أصحاب المدرسة الاجتماعية و برهنوا على أن كل الأشكال الأدبية هي بالضرورة وسائط إشارية - سيميولوجية - للواقع ، أى صور رمزية إشارية للواقع وليست انعكاساً بآى حال . ومن هنا فقد شككوا كثيراً في صلاحية أو فائدة أى نقاش عن درجة التشابه أو الخلل التي يقدمها النص الأدبي عن الواقع ، كما أكدوا أن مفهوم الواقعية يمكن أن يكون له قيمة فقط إذا ما أفرغ من معناه الحرفي ، وإذا ما استعمل للدلالة على هذه الأساق التقليدية من التعبير الأدبي . (١٣) لقد أعطت الشكلية لعلاقة الخلل بين أنساق الكتابة الأدبية في مختلف الثقافات أهمية أكبر من تلك التي أولتها لعلاقة النص الأدبي بالواقع الاجتماعي ، والتي رأت أنها علاقة إشارية في الهل الأول ، كعلاقة الكلمة بدلالاتها لدى عالم اللغويات الكبير فريدريش دي سوسير (١٨٥٧ - ١٩١٣) لكنهم يختلفون معه من حيث إنهم لا يقولون بأصابعية العلاقة بين الإشارة والدلالة أو بين الشعر والمشار إليه ، بل يقررون بأن الإشارة تصاغ في استعمالها الفعل والمجد صياغة اجتماعية دائماً (١٤) وإذا ما طبقنا هذا الفهم للإشارة على الأدب باعتباره نوعاً من الإشارات المعقدة للواقع أدركنا مدى إسهام الشكليون في بلورة فهم متميز لتلك العلاقة الحسنة الثرة بين الأدب والمجتمع .

وقد واصل الباثيون العمل على اختبار بعض فروض هذا الإسهام الشكل وتوسيع آفاقه ، إذ ركزوا ، كما فعل أسلافهم الشكليون ، على الخصائص الداخلية للأدب ، وانطلق بعضهم في هذا الموقف من إيمان غريب بأن الأدب لا يقول شيئاً عن المجتمع ، وأن هذا «زعم علينا أن نتجاوز عنه قليلاً إذا ما أردنا التعرف على الإسهام القيم الذي قدمته النابئة ، وخاصة في مجال إثارة مجموعة مهمة من الأسئلة عن الأدب والمجتمع» (١٥) لأن النابئة - كما يقول كارل - يجب أن نفهم باعتبارها منخلا إلى ما دعاه الشكليون بـ «أدبية» النص الأدبي التي تبتكك ألفتنا

عناصر متغايرة الخواص ، تشرع بعد ذلك في رؤيتها وتحليلها من خلال منظور غير أدبي . وثالثاً يبتذل في المطلقات الواحدة المهر التي تبحث في العمل الأدبي عن بناء فني واحد ، أو ترجمه إلى دافع نفسى سيطر ، أو تدرسه بالاحتداد على مقولة واحدة مثل مقولة يليبسكى (١٨١١) - (١٨٤٨) الشهيرة التي ترى أن الشعر تفكير بالصورة ، أو مقولة أندريه بيل (١٨٨٠ - ١٩٣٤) بأن الشعر تعبير بالرموز ، أو غيرها من المقولات الماثلة . فكل هذه المطلقات تنطوى على فن واضح لجذلية البحث الأدبي ، وتحاول في سذاجة أقرب إلى سذاجة المرحلة السابقة على سقراط في الفلسفة ، أن تعزل أحد العناصر المطلقة أو غير المتغيرة خلف تعدد العمل الأدبي وراثته ، وتعتبره جوهر الأدب ، مثل الاستمارة أو المفارقة أو التوتر أو التناقض... الخ .

غير أن مجرد استبعاد ما لا يدخل في نطاق هذه العلاقات لا يكن وحده ، فلابد من التعرف بعد ذلك الإصاح على ما يدخل في نطاقها ، أو على المدائن الفلسفية لذلك . ومن المعروف بداية أن اهتمام الشكليون الأساسى والمبدئى ينبج على مفهوم «الأدبية» هذا ، ومن هنا فقد تناولوا النصوص الأدبية ، ليس باعتبارها غايات في حد ذاتها ، تفهم وفق شروطها الخاصة ومن أجل ذاتها فحسب ، بل باعتبارها وسيلة لتصوير وتطوير هذا المفهوم (١١) بالمفهوم «الأدبية» هو موضوع الدراسة نفسها عند الشكليون لأنه يكشف لنا عن الخصائص والقيم التي تجعل أى عمل أدبي «أدبية» ومن ثم تميزه عن غيره من الأفعال التي تستعمل مثله الكلمات . ولا يتم هذا الكشف بغير وعى بأن هذه «الأدبية» التي تميز الأدب عن غيره من أشكال التعبير الأخرى هي التي تمكن الأدب من الأجهاز على ألفتنا بالخيرات الإنسانية من خلال تغيير الأشكال الثقافية والأيدولوجية التي ينطوى عليها الواقع ويقع تحت سيطرتها في نفس الوقت . ولا يتحقق هذا الكشف أيضاً بدون المهمة النقدية التي تحلل الأدوات والأساليب المكونة لهذه القدرة «الأدبية» الخاصة على تحقيق نوع من الغربة أو اللساق - الدهشة بيننا وبين اليومى والعاى والمبتذل .

وتنطوى هذه الخاصية المميزة «لأدبية» أو بالأحرى تنهض على مفهوم فلسفى يفترض غطل الفصل بين العقل واللا عقل ، بين الإدراكى والشعورى ، وهذا ما يمكن فهمه بوضوح أكثر إذا ما درسناه في إطار نظرية المعرفة الظاهراتية وإن لم تبطل الشكلية من هذا التيار الفلسفى مباشرة . «هنا تنحرف لفلسفة المعرفة القديمة إلى القول بأولية المعرفة ، وإلى الاحتياط بأنماط اليومى الأخرى إلى مستوى الانفعال أو السحر أو اللاعقلانية ، نجد أن هناك انجما دينا في الفكر الظاهراتى لتوسيعها في وحدة أكبر هي وحدة الوجود في العالم عنه ما يجدر أن وحدة الادراك الحسى عند ميلو بوين (١٢) وفي هذا المناخ الفلسفى يمكن فهم فكرة الشكليون عن اللغة والأدب . ويمكن فهم الأدب ككل باعتباره إجهازاً على الألفة والعادية في العالم ، وتجديداً للادراك الحسى . وهذا - في نظر الشكليون - هو الهدف الوظيفى الذي يتم تسويق عناصر العمل الأدبي وأدواته من أجل الوصول إليه وتحقيقه ، حتى يصبح العمل الأدبي مغامرة مستمرة تقدم لنا كشفاً مستبصراً ، وتزوعاً دائماً إلى المضارة والطراجة والتجديد .

على المجتمع « (١٨) . وبالرغم من أن هناك قدر كبيراً من الصواب في هذا المفهوم ، فإن ما به من إسراف في تأكيد علاقة النص الجدلية بغيره من النصوص على حساب علاقته بالواقع الذي صدر عنه يستهدف الأجهار على علاقة الأدب بالمجتمع ، ولكنه لا يفلح في ذلك . فعلاقة النص بغيره من النصوص هي علاقة اجتماعية في أحد مستوياتها ، وتاريخية في مستوى آخر ، وإلا كانت جدلية بالمعنى الحقيقي لهذه الكلمة .

لكننا نريغ المقالة الواضحة في هذه الفكرة ، لا يمكن أن ننقأ أهمية ما جاء بها من اهتمام بالسياق الأدبي ، لا باعتباره بديلاً للسياق الاجتماعي ، ولكن باعتباره مشاركاً في صياغة مفهوم أشمل وأوسع عن علاقة الأدب بالواقع الاجتماعي والحضاري الذي صدر عنه : مفهوم ينطوي على أن الأدب لا يتعامل مع الواقع وتفاصيله الجزئية المحسوسة ، بل مع تصورات أو مفاهيم عن هذا الواقع تبلورت من خلال تفاعل الكاتب مع الواقع - بشقه القطع والحلم - ومع إنجازات وتصورات أسلافه ومعاصريه من الكتاب والمفكرين ومع الكثير من القيم والتقاليد والمؤسسات السائدة في هذا الواقع والفاعلة فيه . (١٩) ومن هنا لا بد أن يتوارف في أي دراسة للأدب الوهمي «السياق الأدبي» - بالكتابات السالفة والمطصرة والملاحقة - الذي يجعل الأدب شيئاً مغايراً لجرد الإنتاج أو النسخ المباشر لصورة تاريخية ما للمواضعات الاجتماعية : (٢٠) لأن الوهمي بهذا السياق الأدبي يمكن الدراسة التقليدية من رؤية «الخط المقعد» من العلاقات التي تربط العمل بغيره من التغيرات الماثلة في الشكل أو الفكر ، والمتشعبة على امتداد التبين الواسع في طبيعة التعبير الفني . (٢١) ، كما أن الاعتراف بدور هذا السياق وأهميته ضروري جداً إذا ما اعترفنا مع لوسيان جولدمان (١٩١٣ - ١٩٧٠) بأن حياة الإنسان الفرد شديدة الاختصار ومعدودة للغاية على نحو لا يمكن أن يخلق «الأبنية العقلية» ، أو ما يمكن تسببه بالقولات التي تصوغ كلاً من الوعي التجريبي لفئة اجتماعية ما وعالمها الخيالي الذي يدعه الكاتب (٢٢) ، والقي لا يمكن بدونها التعرف على العلاقة المحورية بين الحياة الاجتماعية والإبداع في رأي جولدمان .

فعلاقة الأدب بالمجتمع لا تحكمها قوانين التشابه السطحي الساذجة ، ولا حتى مفاهيم الامتصاص الخفيفة ، وإنما تشكل أوضاعها على مستوى أعمق من هذا بكثير ، هو مستوى هذه الأبنية العقلية أو للقولات التي يقول بها جولدمان . ومن هنا يجرى دور البنائية الجوهرية في اكتشاف هذه الأبنية العقلية . إذ « يؤمن البنائيون إيماناً قوياً وصحيحاً بأن هناك بناءاً جوهرياً خلف كل سلوك الإنسان ووظائفه العقلية ، ويعتقدون بأن من الممكن اكتشاف هذا البناء من خلال التحليل المنهجي للنظم ، وبأن هذا البناء على درجة كبيرة من الثبات ، وأن له معنى ودلالة ، وأنه أيضاً على قدر كبير من الشمول والعمومية » (٢٣) . غير أنهم كثيراً ما يقفون عند حدود اكتشاف هذا البناء في أي نص أدبي يتناولونه ، ولا يتعدونه إلى معنى هذا البناء أو دلالاته التي قد تفتح الباب لبعض الاستقصاءات التاريخية أو الاجتماعية ، من ثم لمزيد من الحقائق حول علاقة الأدب بالمجتمع . فالبنائية تعتبر أي دراسة ذات منظور تطوري أو

بالأدباء والمفكرات عند الشكليات ، والقي نعمنا - كما يقول واحد من كبار النقاد البنائيين وهو رولان بارت (١٩١٥ - ١٩٨٠) - متعة حسية . (١٦) وهو مدخل قائم على استخدام إنجازات علم اللغة في هذا الشأن ، ذنص اكتشافات سوسير في هذا المجال الكثير من الموضوعات والنشاطات الإنسانية . «وتقوم فكرة أن علم اللغة مفيد في الظواهر الثقافية الأخرى على مفهومين جوهريين : أولهما أن الظواهر الاجتماعية والثقافية ليست مجرد مدركات وأحداث ذات معنى ودلالة ، ليست - من ثم - إشارات ، وثانيهما أنه ليس ثمة جوهر لهذه الظواهر ، لأن ما يحددها هو شبكة دقيقة من العلاقات الداخلية والخارجية » . (١٧) . وهدف أي تحليل بنائي للأعمال الأدبية هو التعرف على هذه الشبكة الدقيقة من العلاقات ذات الدلالة بصورة تمكن الناقد من البعد قدر الإمكان عن التوقعات الانطباعية ، والتعرف على قوانين التعبير الأدبي وقواعده .

وبالرغم من أن أعمال عدد كبير من البنائيين توسى بأن هذا التعرف مقصود لذاته ، وأن الوصول إلى قوانين أو قواعد للتعبير الأدبي هو الهدف الوحيد - لأي تحليل نقدي ، فإن القراءة الثنائية لأعمال أي من نقاد البنائية الكبار مثل بارت أو تودوروف تكشف عن أن هذا التعرف غير مقصود لذاته ، وعن أن هناك الكثير من العناصر الاجتماعية والثقافية والنفسية قد تسربت إلى أشد تحليلاتهم إمعاناً في التجريد والبنائية . ومن هنا فإن التعرف على قواعد التعبير أو الكتابة الأدبية ينطوي على محاولة لاكتشاف بعض الأبعاد الخفية لتلك العلاقة الشائقة والمعتدة بين الأدب والمجتمع . ليس قط لأن تحليلاتهم البنائية قد أثبتت أن هناك الكثير من أوجه التشابه أو حتى التطابق بين العلاقات أو بالأحرى حزم العلاقات - إذا ما أستعملنا تعبير ليلى شتراوس الأثير - الفاعلة في العمل الأدبي وفي الواقع الاجتماعي على السواء ، ولكن أيضاً لأن دراساتهم للأدب قد تبلورت مفهومين مهمين سوهان ما استغذت منها الدراسات اللاحقة في علم اجتماع الأدب وطورتها نظوياً مفيداً . وهذان المفهومان هما : الأدب كمؤسسة مستقلة ، وسألة السياق الأدبي وقد أعطتها البنائية عن الشكليات وأضادت إليها الكثير .

قد أدى تركيز البنائيين على أن الأدب مؤسسة قائمة بذاتها لها قوانينها الخاصة إلى فتح الباب أمام استقصاء ملامح وقوانين هذه المؤسسة من منظور مغاير ، وهو كونها مؤسسة اجتماعية كبقية المؤسسات الاجتماعية الأخرى الفاعلة في المجتمع . وهذا ما ستناوله بشئ من التفصيل فيما بعد . أما اهتمام البنائيين بعلاقة العمل الأدبي بذاته في المجال النوعي لهذا العمل وتفاعله مع هذا التراث فقد بلور فكرة مهمة فحت كذلك آفاقاً ثرية من البحث والاستقصاء . فعلاقة العمل الأدبي بتراته أهم عند البنائيين من علاقته بالواقع الاجتماعي الذي يصدر عنه ، بمعنى أن السياق الأدبي والثقافي أهم لديهم من السياق الاجتماعي والحضاري . وعلاقة النص الأدبي بسياقه علاقة لها فعاليتها الخاصة ، وهي فعالية دينامية يتضمنها مفهوم كرسيتها الخاص بالعلاقة الجدلية بين النصوص ، الذي تدعوه ببساطة إلى أن أفضل طريقة لقراءة العمل الأدبي هي قراءته باعتباره تطبيقاً على غيره من النصوص ونيس تطبيقاً

الإسهام البنيوي دون أن يغفل الحظية الاجتماعية والعناصر التاريخية ، في محاولة للإضافة الخلاقة إلى ما قلمته النظريات المختلفة التي حاولت التعرف على طبيعة العلاقة بين الأدب والواقع الاجتماعي الذي يصدر عنه ويتوجه إليه في نفس الوقت ، بأوسع ما تعنيه كلمة الواقع تلك من معان تشمل المساحة الممتدة بين الواقع والحلم ، متضمنة في ذلك التاريخ والزمان .

وتجاوز العلاقة بين الأدب والمجتمع عند جولدمان معظم التفسيرات الاجتماعية السابقة دون أن تسقط من اعتبارها أهمية الواقع الاجتماعي بمعناه الشامل ذاك في صياغة رؤية العمل الأدبي وفي الاهتمام إلى أبنائه وأنساقه الأساسية . فدراسة هذا الواقع الاجتماعي هي التي تمكن الباحث من اكتشاف ما يسميه جولدمان «الرؤية الشاملة للعالم» . وهذه الرؤية ليست بأي حال من الأحوال «حقيقة تجريبية» ولكنها بناء من الأفكار والطروحات والمشاريع التي تقوم بتوحيد جماعة اجتماعية ما في مواجهة الجماعات الأخرى . ومن هنا فإن هذه الرؤية الشاملة للعالم هي فحص تجريدي ، ويتحقق لها وجود أو شكل مجسد في نص أدبي أو فلسفي ما . فالرؤية الشاملة للعالم ليست حقائق ، وليس لها وجود موضوعي في حد ذاتها ، وإنما توجد فقط كتمهيدات نظرية عن الظروف والمصالح الحقيقية لشرائح اجتماعية محددة (٣٠٦) . وهذه الرؤية الشاملة للعالم ، وهي نفسها ما يدعوه جولدمان في أحيان أخرى بالوعي الجمعي لشرعية اجتماعية معينة ، هي التي تزود الباحث أو الناقد الأدبي بالمدخل الأساسي للتعامل مع النص الأدبي ، لأنها هي التي تستمك من «عزل اللامع العرضية عن الخصائص الجوهرية في العمل ، والتركيز على النص باعتباره كلاً ذا معنى ... وأعمال الكاتب العظيم وحدها هي التي تنطوي على العكاس الدخيل الذي يجعلها كلاً ذا معنى» (٣١٦) . وهذا هو المعيار الأساسي في التمييز بين الأجيال العظيمة وتلك التي لا قيمة كبيرة لها . وهو معيار داخلي مستقيم من تكامل وتماسك النص الأدبي وليس راجعاً إلى عناصر دخيلة عليه أو مأخوذة من الواقع الخارجي . ومن هنا تأخذ العلاقة بين النص الأدبي والواقع مستوى جديداً من الخصوصية والتعقيد ، تزودنا فيه بقيم معيارية وحكيمة دون الوقوع في الانتثار أو التبسيط .

(٣) الأدب كمؤسسة اجتماعية

رأينا كيف سار البحث في مجالين متوازيين متعارضين معاً حتى التقيا في إسهامهما في تمهيد الطريق للبؤرة منهج جديد لدراسة الظاهرة الأدبية ، منهج يجمع إلى جوار الدور الحيوي للميزات الاجتماعية ، (الذي يهتم بتعريف الواقع الاجتماعي ويحاول خلق شبكة من العلاقات والعناصر الخارجية التي تتفاعل مع النص الأدبي وتنعكس على مراه) مزاجاً الإسهام الشكل والبنيوي ، الذي يعتبر النص الأدبي هو الموضوع الجوهرى للنقد ، ويحاول من خلال التعرف على بنيته وأنساقه التركيبية والتكوينية أن يؤسس علاقة من نوع آخر بينه وبين تراثه الأدبي من جهة ، والجمع الذي ظهر فيه من جهة أخرى . وهذا المنهج الجديد في تناول الظاهرة الأدبية هو ما يعرف الآن بعلم اجتماع الأدب ، أو سيبرولوجيا الأدب كما يحلو للبعض أن يسموه . وكما يوحي اسم ذلك المنهج الجديد ، فإنه يدين لعلم الاجتماع قدر دينه للنقد الأدبي ، لا في

تفاني معونة لجهود الناقد الراغب في اكتشاف الأبنية أو الأساق الأساسية التي ينطوي عليها العمل ، والتي تتطلب دراسته من منظور تزامني أو توافقي . (٢٤) ومن هنا عمدت البناية في كثير من الأحيان إلى الزعم بأنه من الممكن التفاضل عن دراسة الجانب الدلال - المتعلق بالمعنى - في الأدب . وبمجال هذا الجانب بقدر الامكان ، حتى يمكن عزل بعض اللامع الأخرى وبلورتها ... وبأنه من الممكن تجاهل معنى الأدب إلى حد كبير - وهذا شيء غير ممكن التحقيق ، لأن نتيجة هذا التجاهل أن الدلالات المعنوية والقيم ما تلبث أن تسفل إلى التحليلات دون ملاحظتها أو الإفصاح عنها (٢٥)

وتسلل الدلالات المتعلقة بالمعنى إلى تحليلات البنايين نتيجة لاعتقاد البناية - كمنهج للبحث - على اكتشافات دي سوسير اللغوية والإشارية (السيبرولوجية) بصفة خاصة ، حيث تنطلق البناية كمنهج في الاستقصاء العلمي من نظرية مرتبة في معنى الإشارات وفي الاتصال يمكن صيرها تحليل قدر هائل من الأنماط المختلفة من المادة المقارنة ، وذلك بسبب العلاقة غير الغرضية بين المثير والمثار إليه (٢٦) . ومع أن هذه الفكرة السوسيرية قد لاقى الكثير من النقد والتشكيك حتى في حياة سوسير نفسه ومن معاصريه من الشككيين ، لكنها أصبحت لها بعد واحدة من القواعد الأساسية للمنهج البناي ، وأسهمت لدى بعض أنصار هذا المنهج في عقد بعض المقارنات بين أوجه الشبه في علاقة الإشارة بالمفهوم أو الدلالة ، وعلاقة الأدب بالمجتمع من ناحية ، وفي تناول الأدب ضمن نطاق نظام الإشارات الأساق الأوسع من ناحية أخرى وقد مهد هذا الطريق إلى تطوير مفهوم التناظر بين العالمين الأدبي والاجتماعي ، وهو مفهوم من المفاهيم الأساسية التي يعتمد عليها علم اجتماع الأدب بشكل عام ، وعلم اجتماع الرواية بشكل خاص ، ولاسيما لدى لوسيان جولدمان وألان سوينجورد من بعده (٢٧)

ويتضح في أعمال جولدمان أثر الإسهام البنيوي الواضح في تطوير علم اجتماع الأدب ، ولكن جولدمان يفرق في هذا المجال تفريقاً جاسماً بين البناية الشكلية والبناية التكوينية . فالأولى تركز على الأساق البناية بصورة تؤدي إلى الفصل بين شكل الأساق ومحتوى السلوك الإنساني ، وتضعف بين النسق البناي والموقف التاريخي والاجتماعي الذي يرتبط به ، في حين لا تفعل البناية التكوينية ذلك ، فضلاً عن وعيها العميق بالحس التاريخي وبأن العناصر التاريخية والخصائص الفردية تشكل في تعاملها وجدلاً معاً جوهر المنهج الاجتماعي لدراسة الأدب والتاريخ (٢٨) كما أن البناية التكوينية تختلف عن البناية الشكلية في أنها لا ترى أن النسق البناي يشكل الجزء الجوهرى أو القطع الأهم الذي يحكم السلوك الإنساني العام ، وإنما تدعو إلى ضرورة أن يكون هذا النسق كلياً وشاملاً وليس قطاعياً أو جزئياً . هذا بالإضافة إلى طموحها لأن تصحح المنهج الأميل القادر على استيعاب العلاقة الجدلية المعقدة بين الإنسان والواقع والتاريخ إذا ما قدر لها أن تنمو وتطور من خلال العمل الدائب على بلورة ملامحها وتمحيص فروضها في التطبيق والممارسة النقدية . ويغزج جولدمان ، في هذه البناية التكوينية ، التحليل البنيوي بالمبدئية التاريخية والجدلية (٢٩) في محاولة لتأسيس علم اجتماع للأدب ، يستغني من

عليها ، وأنواع معينة من النشاطات والأدوار والمكانات الاجتماعية التي تتطلب بدورها أشكالاً من التجمعات والمثلثات أو الروابط التي تنظمها أنماط سلوكية متميزة ، ولهم عقائد متمسك في مجموعة من الرموز والطقوس ، التي تعبر عن نفسها بوسائل وأدوات وصياغات معينة .

فلتؤسس الاجتماعية إذن بناء شديد التراكب والتعقيد ، يلي الكثير من الحاجات الأساسية اللازمة لحياة المجتمع واستمراره ، ويتطور من حيث التركيب والتعقيد بتطور هذه الحاجات ، ويقوم في الوقت نفسه بنقل القيم الاجتماعية التي تلي هي الأخرى وظيفة حيوية في الحفاظ على تماسك المجتمع وسلامته . والأدب والفن كمؤسسة اجتماعية بصفتها بين المؤسسات الاجتماعية إذا ما أخذنا مسألة الحفاظ على حياة المجتمع وتلبية مطالبه الأساسية كميّار ، فهو من هذه الناحية أقل أهمية من مؤسسة الأسرة مثلاً أو غيرها من المؤسسات الاقتصادية أو السياسية ، إلا أنه ما يلبث أن يصنف بين المؤسسات الاجتماعية الرئيسية إذا ما أخذنا مسألة نقل القيم وصيانتها كميّار . لكن هناك أبعاداً في جميع الحالات بين علماء الاجتماع على أن الأدب مؤسسة اجتماعية كثيرة من المؤسسات الأخرى ، حيث ينطوي على نظام من التفاعل الاجتماعي ، يزود فيه الكاتب الجمهور بما يشبع حاجة إنسانية لديهم ، وينطق منهم في مقابل ذلك التقدير أو الاحترام . أو - بمصطلح علماء الاجتماع - مكانة اجتماعية متميزة . أما العمل الإبداعي نفسه فإنه ما يلبث أن يتحول إلى وسيلة من وسائل الاتصال بين أفراد المجتمع كما لو كان لغة يتخاطبون بها ويمارسون خلالها نوعاً آخرى من التفاعل الاجتماعي الذي يساهم بلا شك في تعزيز تماسك الاجتماعي .

ويبدو عدد من علماء الاجتماع إلى أن الأدب كمؤسسة اجتماعية ينطوي على نوع من العمل الجمعي الذي يشارك فيه عدد كبير من الأفراد وفق مجموعة متعارف عليها من التقاليد ، بصورة تؤكد طبيعته الاجتماعية وتتجاوز الحاجة إلى البراعة على أن هناك نوعاً من والطابق بين أشكال المؤسسة الاجتماعية والأساليب والموضوعات الأدبية ، وتثبت أن الأدب اجتماعي ، بمعنى أنه تخلف عبر جهود شبكة من البشر يعملون معاً ويقترحون أطراً يتوجب أنماط الثباتية من الفعل الجمعي (٣٦) فاقترحت بين أشكال العلاقات السائدة في مجتمع ما وأساليب وموضوعات التعبير الأدبي فيه راجع - في نظر علماء الاجتماع - إلى هذا البعد الجمعي في الأدب والفن . وإلى اعتماد المبدع على مجموعة من الأفراد الذين يمارسون تلك الأنشطة المساعدة والضرورية لاكتمال إبداعه ، ليس فقط هؤلاء الذين يشاركون مباشرة في إنتاج واستهلاك العمل الإبداعي من ناشرين وقراء ونقاد وموزعين ورقباء ... الخ . ولكن أيضاً مختلف الأفراد والمؤسسات الصانعة للمعنى والقيم التي المجتمع الذي يعيش فيه ، والمحافظة على التقاليد والأعراف وغيرها من مواضع الاستقرار الاجتماعي ، والتي لا تلبث بدورها أن تشكل حقبة في وجه أي محاولة من جانب الأدب للتجديد ، أو بمعنى آخر ، لتغيير أو تحوير هذه التقاليد والأعراف ، سواء في داخل الدائرة الأولى المتصلة بإنتاج العمل الأدبي واستهلاكه ، أو على نطاق الدائرة الثانية الأوسع وديما الأكثر أهمية .

نطاق الكشف والقصايا والأسس المنهجية التي حددت ملامحه (قد كان ذلك هم الذين استقصوا تفاصيل العلاقة بين الأدب والمجتمع من نقاد الأدب ودارسيه ، ومن الذين حاولوا البراعة على استقلالية الأدب والتعامل مع بنيانه وأساقفه المكونة) بل في مجال التحديد الطمي والاحتكام بالجانب للمعاري والتجريب في رسم أسس هذا المنهج وقواعده . قد أتى علم الاجتماع إلى هذا الجانب من البحث المنهجي بالشئ الكثير ، وخاصة فيما يتعلق بدراسة طبيعة العلاقة بين النص الأدبي والجمهور من ناحية ، وبين بقية العناصر المكونة للمؤسسة الأدبية الواسعة من ناحية أخرى .

لقد أدت دراسات علماء الاجتماع للأدب والفن باعتبارهما من المؤسسات الاجتماعية الفاعلة في أي مجتمع إنساني إلى إضاعة الكثير من الجوانب المهمة في العليتين الإبداعية والتقديرية على السواء . فالأدب بالنسبة لعلماء الاجتماع جزء مهم من المؤسسة الاجتماعية ، وهو مؤسسة كأي مؤسسة اجتماعية أخرى . وقد ظل كذلك منذ فجر التاريخ عندما اكتشف الإنسان نفسه وأصبحت له لغة ، (٣٧) والكتابة بالنسبة لهم هي إحدى وسائل البحث عن المكانة الاجتماعية أو احتيازها ، فإن تكذب يعني أن تملح حقل في اهتمام القراء ، فهذا جزء من أي أسلوب . وأن تكذب يعني أيضاً أن ترمم لنفسك على الأكل للمكانة التي تحمك جديراً بأن تقرأ . (٣٨) ومن هنا كان من الطبيعي أن يتناول علماء الاجتماع هذه المؤسسة الاجتماعية التي تب أفرادها مكانة اجتماعية متميزة ، لمجملهم قادرين على التأثير في كثير من المؤسسات الاجتماعية الأخرى التي لا تقل أهمية من مؤسستهم تلك إن لم تفقها في الأهمية كثيراً . ويعترف علماء الاجتماع « بأن هناك صراخ - مناقشات ومجادلات وخلافات - حول الأدب كمتغير منفرد عن الفعل الإنساني ، والأدب كمؤسسة اجتماعية » (٣٩) ولكنهم يوجهون جل اهتمامهم إلى الجانب الثاني في هذا الصراع ، دون التضاضي كلية عن دور الجانب الأول فيه .

غير أن مشاكل عالم الاجتماع لا تنتهي بمجرد المحايضة إلى جانب الرؤية التي تعتبر الأدب مؤسسة اجتماعية ، إنها بالأحرى تبدأ ... ولأن من يركزون من علماء الاجتماع على النشاطات الضرورية لاستمرار المجتمع والمحافظة عليه يعتبرون الأدب نشاطاً ثانوياً ، أما الذين يظنون الأولوية للقيم الثقافية - بالمعنى الاجتماعي الواسع لمفهوم الثقافة - يصفون الفن والدين في أعلى المكانات (٣٥) كما أن تعريف المؤسسة الاجتماعية ذاته باعتباره أحد المجالات المهمة للدراسة الاجتماعية ، أو بالأحرى بؤرة هذه الدراسة ، يختلف باختلاف وجهة النظر تلك . لكن هناك شبه اتفاق بين معظم علماء الاجتماع - مثل كولي وماكينز وماينوفسكي وهيرترلر ومير - على أن المؤسسة الاجتماعية هي الميكال الأساسي الذي ينظم خلاله الإنسان نشاطاته ويدهمها لكي تلي حاجاته الأساسية . وهي عادة ما تتميز من الروابط أو الجماعات بصفحتها وتنفسها ، وبأن وجودها في المجتمع لا يتوقف فحسب على اندراج عدد من الأفراد في عضويتها ، وعلى توافر مكان محدد لها ، وإنما على بعض الأنماط والقواعد - غير المكتوبة غالباً - والمميزة للسلوك في المجتمع . وتسم هذه الأنماط والقواعد السلوكية بطبيعتها للتخصصة ، وأعرافها للتراض

ومن البداية نجد أن وظيفة الأدب كمؤسسة اجتماعية لا تقل تشابكا وتعقيدا عن طبيعة هذه المؤسسة والعلاقات الصانعة لديناميتها . فالأدب كمؤسسة اجتماعية لا يلقى حاجة اجتماعية حيائية مباشرة ، كالجزء (المؤسسة الاقتصادية) والجنس (مؤسسة الأسرة) وإنما يشجع حاجات أخرى ليس لأغلبها وجود مادي محسوس . فبعض فيلمان أنه يشجع الحاجة الاجتماعية للاستطلاع والتساؤل والاكتشاف (٣٩) ، في حين يعتقد ستيغن بير أنه يشجع حاجة أهل إلى المتعة الجمالية ، وهي تختلف عن الحاجات الأخرى المباشرة في أنها لا تنهض على غلط أسلاكى أو على فعل إجرائى (٤٠) . أما هيرزولر فإنه يطور آراء عدد كبير من من أسلافه من علماء الاجتماع الذين رأوا أن المؤسسة الأدبية تدخل ضمن المؤسسات الاجتماعية التي تقوم بالترفيه عن الإنسان وتجديد نشاطه وطاقته الذهنية والجسمية والانفعالية ، بصورة تحقق نوعاً من التوازن مع تأثير العمل المرهق عليه . (٤١) ويقدم بارسون تويماً آخر على هذه الرؤية لوظيفة الأدب والفن كمؤسسة اجتماعية يستعمل فيه الكثير من مصطلحات علم النفس ويقول فيه إن الأدب يقوم بدور توفيقى عن الانفعالات العنيفة : ويعتق نوعاً من التنفيس الذى يفتأ حدة التوتر الناتجة عن ممارسة الأدوار الأدبية في المجتمع . (٤٢) ويمد كورز فكرة بارسون تلك على استقامتها عندما يؤكد أن الأدب هو وسيلة لتفريغ الشحنات العدوانية ، إذ يزود المجتمع بصمام أمن يطلق الدوافع العدائية التي تعتبر مصدراً للصراعات الاجتماعية ذات الطابع المؤسى . (٤٣) هذا ولم تفت علماء الاجتماع مسألة ترديد التربية الأخلاقية للأدب والفن ، التي يعرفها نقاد الأدب ودارسوه تمام المعرفة منذ عمارات أفلاطون حتى العصر الحديث . غير أن ماكس فيبر ما يلبث أن يطور هذه الرؤية التقليدية لوظيفة الأدب كمؤسسة حيناً يربط العالم الجمال بالتجربة الدينية ، ويعزز الناصر السحرية في الأدب والفن ودورها الاجتماعي . كما يلاحظ أن تطور الحياة العقلية والثقافية في المجتمع الحديث جعل الأدب كمؤسسة يضطلع بدور الخلاص الاجتماعي بصورة ينافس فيها الدين ، ويحول القيمة الأخلاقية إلى قيمة جمالية وتنويعية ، مقدماً - كما قدم الدين - مجموعة من القيم المطلقة أو العليا التي تصارع عادة مع القيم الساقطة في المجتمع ، بغية تحرير الإنسان من رتابة وفضاظة الروتين اليومي ، ومن ضغوط الواقع النظري والعمل على الوفاء . (٤٤)

وعصوماً ، وبعد كل هذه الآراء الثابتة في وظيفة الأدب والفن كمؤسسة اجتماعية ، يمكن القول بأن الأدب كمؤسسة اجتماعية يحدد

غير أن «الأدب كبناء مؤسسى يجب أن يأخذ في اعتباره المنتج الفنى كوجود مستقل ملموس أو كجسدية جمالية ، وكذلك كحقله جوهري في شبكة العلاقات الاجتماعية والثقافية» (٣٧) ، وذلك حتى يكون لهذا البناء قيمة أو فائدة بالنسبة للدارسى الأدب وقرائه . ويرى ميلتون أولبريشت أن هناك ثمانية عناصر لا نستطيع بدونها الزعم بأن الأدب أو الفن يعتبر مؤسسة اجتماعية يتمتع منتجها - العمل الأدبى أو الفنى - بوجود مستقل كجسدية جمالية ، في الوقت الذى يعتبر فيه المهر الذى تدور حوله هذه المؤسسة وظيفياً وتكوينياً . وهذه العناصر الثمانية هي :

(أ) نظام تقى بما في ذلك المواد الخام من كلمات وألوان ... الخ والأدوات المتخصصة والأساليب والمهارات الموروثة أو المبتكرة .

(ب) الصور التقليدية للفن ، مثل السونيت والرواية في الأدب أو الأغنية والسينفونية في الموسيقى ... الخ فهذه الأشكال تفرض وجود معنى ومضمون معين يتغير مع الزمن .

(ج) المدحون بجمائهم الاجتماعية وتدريبهم وأدوارهم ومهتهم وروابطهم وأنماط إبداعهم

(د) نظام للتبادل والمكافآت ، بما في ذلك المتدربون الأديبون وراحة الفنون والمتاحف واللوذرون والناشرون والتجار ومؤسساتهم وموظفهم .

(هـ) النقاد ومراجعو الكتب والعروض والوسائل التي يعبرون من خلالها عن آرائهم وأساليب تعبيرهم وجمعياتهم وروابطهم .

(و) القراء والجمهور من الجمهور الحى في المسرح وحفلات الموسيقى والمتاحف إلى الملايين الخفية خلف شاشات التلفزيون أن وراء صفحات كتاب أو مجوار الراديو .

(ز) مبادئ محددة للحكم والتقييم الجمال وغير الجمال وما وراء الجمال تشكل قاعدة للحكم القيمي بالنسبة للمبدعين والنقاد والمتلقين .

(ح) قاعدة عرضية من القيم الثقافية العامة التي تعد الفن بأسباب وجوده في المجتمع ، مثل الافتراض بأن الفن له دور حضارى وله القدرة على إرهاف الحس أو الانفعال والتغلب على التحصب وتعضيد التماسك الاجتماعي . (٣٨)

ومن الواضح من هذا العرض الموجز لتلك العناصر أن بعضها اجتماعى بالدرجة الأولى وبعضها الآخر ثقافى أو أدبى في الجبل الأول ، وأن الجوانب الموضوعية والغائية تتشابك في صياغة هذه العناصر بصورة يصعب معها الفصل بين الفردى والاجتماعى ، ويستحيل معها أى تبسيط بالنسبة للعلاقات التي تتفاعل عبرها هذه العناصر لتشكيل المؤسسة الاجتماعية الفاعلة للأدب أو الفن . فليست هناك بين هذه العناصر علاقات بسيطة بل شبكة معقدة من العلاقات التي تتراوح بين التكامل والتنافس من جهة ، والتعارض والصراع من جهة أخرى ، نحتاج دراساتها إلى التعرف بدامة على وظيفة هذه المؤسسة الاجتماعية الحاوية لها وعلى درجة تفاعلها مع بقية المؤسسات الاجتماعية الفاعلة في هذا المجتمع .



كأدب ... والأدب الذي أهتم به هنا هو الذي تطل في أي محاولة لتعريفه عناصر التقسيم المحكي بشكل أساسي ، وهو الذي يمنح نفسه فقط للقارئ الذكي القادر على النقد ، للتبصر الحساس ... وعلى الاستجابة الملائمة والمتدفقة لاستجابات القارئ الحاذقة والمراوغة للغة ولتجديدات البناء الفني وأنساقه (٤٨) . وحتى يتخلص عالم اجتماع الأدب من هذا المرح قد لجأ إلى حيلة توضيحية ما لبثت أن فحمت أمامه الباب للفرض في مزلق جديدة وهي حيلة الإيمان في التجربة العلمية . ومن هنا كان من الضروري حتى يمكن للدارس هذا المنهج الجديد الإسهام في إثراء معرفتنا بالأدب والمجتمع على السواء ، أن يتسلح بموهبة الناقد الأدبي وبعينته ومعرفته ، وبأدوات عالم الاجتماع واستفراجه وسيارته .

فالمجمع بين أدوات الناقد وعالم الاجتماع ضروري في هذا الميدان . لأن علم اجتماع الأدب هو محاولة استقصاء مجموعة كبيرة من التساؤلات المفتوحة عن الأدب والمجتمع ، على أمل إضاءة الأدب في علاقته بالبيئة الاجتماعية من ناحية ، وتحقيق بعض من الفهم للمجتمع والتاريخ من ناحية أخرى ، أو على أقل تقدير سبيل بالتساؤل عن طبيعة وقيمة وحدود هذا الفهم (٤٩) . ومن الواضح أن تغيير علم اجتماع الأدب يوحى للوهلة الأولى بأنه «يفضي نوعين مختلفين من مجالات البحث ، حيث يتناول بالتالي الأدب كمنهج استلاكي والأدب كجزء جوهري مكون للواقع الاجتماعي . أو بمعنى آخر يتناول المجتمع باعتباره مكان استهلاك الأدب مرة ، وباعتباره موضوع الإبداع الأدبي مرة أخرى (٥٠) . لكن أي رغبة حقيقية في الاضطلاع بأي دراسة منهجية اجتماعية للأدب لا بد أن تأخذ في اعتبارها الطبيعة النوعية لهذا الأدب وقوانينه الخاصة ، في نفس الوقت الذي تستعمل فيه وعياً بالواقع الاجتماعي لإضاءة كل من العاملين الأدبي والاجتماعي على السواء . وفهم اجتماع الأدب يستهدف فهم معنى العمل الأدبي .. وهذا يعني إضاح كل شبكة المعاني التي يفسح عنها التحليل الداخلي للعمل (٥١) وعقد العلاقات بين هذه الشبكة وبين نظيرتها المستقاة من دراسة واقع الشريحة الاجتماعية التي صدر عنها العمل .

لكن ترى ، ما الذي يمكن أن يستفيد به عالم الاجتماع من دراسته للأدب كمؤسسة اجتماعية نوعية ؟ خاصة وأن هناك من علماء الاجتماع من يزعم بأن دراسة علم اجتماع الأدب لا تقدم شيئاً ذا بال لتطوير النظرية الاجتماعية (٥٢) . ومحاوّل جون هول أن يجيب عن هذا السؤال إجابة مغايرة لتلك التي طرحها فروست وكينغزود في مقالها هذا ، إذ يرى أن هناك مجموعة من الأسباب تدفع عالم الاجتماع إلى الاهتمام بالأدب . فقد يساعد هذا العلم على فهم النصوص الأدبية نفسها وقد يستفيد هو نفسه من دراسة هذه النصوص ، لأن علم الاجتماع لا يزعم لنفسه احتكار الأساليب أو النتائج التي تكفل الكشف عن حقيقة الواقع الاجتماعي . فضلاً عن أن الأدب له دور فعال في جعل علم الاجتماع أكثر حساسية للمجتمع بشكل عام ، ولردود أفعال الأفراد لمجتمعهم بشكل خاص . كما أنه من المعقول الدفع بأن الخيال الأدبي يستحق عناية خاصة .. لأنه قادر على البحث في طبيعة المشاهد الموضوعية ... ولأنه يزودنا - أحياناً - بمعلومات عن بعض للوضوحات المعية .. وأخيراً لأن

مجموعة من القيم المحددة تنطوي على درجة من الحساس واليقين الكيفي الذي يتواءم مع هذا الحس المطلق بالإيمان الديني . وتتضمن هذه القيم ، التي يتم تأكيدها عادة في أشكال وصياغات متعددة ، على : أهمية الطبيعة الكيفية للتجربة في مواجهة الخصائص الكمية والميكانيكية للعلم والتكنولوجيا ، الاحساس بكيّة الوجود إزاء الإيمان في التخصص وتجزيّة الأدوار ، إحساس اجتماعي بالمجتمع في مواجهة العلاقات التعاقدية للأشخاصية للعمليات البيروقراطية ، تعبد القيم العاطفية للفن إزاء قيم الثراء والنجاح المادي - وكل القيم السالطة في مجتمع الطبقة الوسطى البرجوازي (٥٣) ومن خلال هذه القيم المتميزة التي يؤكدتها الفن يحقق المجمع نوعاً من التوازن الذي يكفل له قدراً كبيراً من الحساس والسلامة . فالأدب كمؤسسة اجتماعية لا يقوم بوظيفة واحدة وإنما بمجموعة متعددة من الوظائف التي يشع خلالها كثيراً من حاجات الإنسان الأساسية والثانوية ، ويخلق عبرها مجموعة من القيم القادرة على الإسهام في أحداث التغيير الاجتماعي .

(٤) علم اجتماع الأدب

إذا كان للأدب كمؤسسة اجتماعية كل هذه الوظائف الحيوية في حياة المجتمع فقد كان من الطبيعي أن يؤسس علم الاجتماع فرعاً خاصاً من فروع بحث الدراسة هذه المؤسسة للمهمة . لكن دراسة هذه المؤسسة الاجتماعية النوعية تتطلب نوعاً خاصاً من المهارات والخبرات المعرفية التي لا تتوافر لعالم الاجتماع العادي ... أقلها المعرفة بالسباق الأدبي التي ثبتت من خلال عرضنا السابق أنها لا تقل أهمية في هذا المجال عن المعرفة بالسباق الاجتماعي الذي ظهر فيه العمل الأدبي ومارس دوره في نطاقه . ناهيك عن التبصر بأدق أمور الحساسية الأدبية ، وما أنجزته مختلف المناهج النقدية في تناولها للأدب وتحليلها له . وقد حاول بعض دارسي علم اجتماع الأدب التغاضي عن هذه المعرفة أو الاستخفاف بها ، إذ يعتقدون أن لدى عالم اجتماع الأدب الميل إلى إعطاء ثقل اجتماعي لا مبرر له لكل من وجهة النظر الحياتية كما يصورها الفن ووجهة نظر نقاد الأدب . وهو ميل تقترح تسميته بالأغلوطة التقيضية (٤٦) ويعني بها عالم الاجتماع تلك الأغلوطة التي تجعل أي دارس اجتماعي يعتمد في تقسيمه للأعمال الأدبية على وجهة نظر الناقد فيها حتى تسوغ له شهادته التقليدية حتى استخدام هذه الأعمال الأدبية في دراساته الاجتماعية . لأن عالم الاجتماع ليس مؤهلاً في الغالب الأعم للحكم على قيمة العمل الأدبي الأدبية ، ومن هنا فإنه قد يعتمد في استباط بعض نتائجه المهمة على أعمال ذات قيمة أدبية ضئيلة ، وربما معدومة ، وإن كانت قيمتها الاجتماعية في نظره عالية نسبياً

ومن المعروف به بين كثير من دارسي علم اجتماع الأدب «أن عالم الاجتماع حينما يوجه اهتمامه إلى الأدب يحس إحساساً دائماً بأن الناقد الأدبي يضع فرق حقه . وما يزيد الأمر تعقيداً أنه يشعر ، بالإضافة إلى هذا الاحساس بالمرح ، بأن الناقد الأدبي قد يكون على صواب » (٤٧) وقد ساهم عدد من نقاد الأدب في مضاعفة حرج علماء الاجتماع في هذا المجال عندما أكد بعضهم «أن الأدب سيجرد على عالم الاجتماع ، أو على أي شخص آخر ، بما يمكن أن يقدمه إذا ما تناول

- ٧- لائحة آراء تين بالتفصيل أنظر:
- ٨- Alan Swingewood, op. cit., p. 32.
- ٩- ليزيد من التفاصيل من هذا الموضوع راجع:
- Raymond Williams, *Marxism and Literature*, (1977) pp. 75-100.
- ١٠- Fredric Jameson, *The prison House of Languages*, (1972) p. 43.
- ١١- Tony Bennett, *Formalism and Marxism*, (1979). p. 46.
- ١٢- F. Jameson, op. cit., p. 50.
- ١٣- Tony Bennett, op. cit., p. 66.
- ١٤- Ibid, p. 79.
- ١٥- John Hall, *The Sociology of Literature*, (1979) p. 13-14.
- ١٦- راجع خاصة:
- Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, trans, Richard Miller, (1976).
- ١٧- Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, (1975) p. 4.
- ١٨- J. Hall, op. cit., p. 16.
- ١٩- ليزيد من التفاصيل من هذه الفكرة راجع:
- Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production* (1972) and Terry Eagleton, *Criticism and Ideology* (1976).
- ٢٠- Elizabeth and Tom Burno, *Sociology of Literature and Drama*, (1973) p. 20.
- ٢١- Herbert Block, «Towards a Development of the Sociology of Literature and Art Forum», in *American Sociological Review*, Vol. 8 N. 3 June 1943, p. 314.
- ٢٢- Lucien Goldmann, «The Sociology of Literature: Status and Problems of Method, in *The Sociology of Art and Literature* edit. M. Albrecht and James Barnett. (1970). p. 384.
- ٢٣- Howard Gardner, *The Quest for Mind*, (1976). p. 10.
- ٢٤- ليزيد من التفاصيل عن فكرة البنية الخاصة بالماركس بين التتابع Diachronic والتزامن Synchronic راجع د. زكريا ابراهيم، شبكة البنية (١٩٧٠) ص ٥٢ - ٥٥.
- كذلك
- Robert Scholes, *Structuralism in Literature*, (1974) pp. 13-22.
- ٢٥- Robert Scholes, *Structuralism in Literature*, (1974) p. 12.
- ٢٦- Roger Pincott, «The Sociology of Literature» in *Archives Européennes De Sociologie*, Vol. 9 No: 1. (1970), p. 190.
- ٢٧- راجع في هذا الصدد كتاب جيرالدان *The Hidden God* (1958) وكذلك كتاب سوينجود *and Towards a Sociology of the Novel* (1975).
- The Sociology of Literature* (1972) and *Novel and Revolution* (1976).
- ٢٨- ليزيد من التفاصيل راجع مقال جيرالدان المذكور في حاشي رقم (٢٧).
- ٢٩- Alan Swingewood, op. cit., p. 63.
- ٣٠- Ibid, p. 66.
- ٣١- Ibid, p. 67.

الدليل المستق من الأدب يمكن أن يتميز بالعمق والاستيعاب في تناول . ولذلك فإن استقصاء كوتزاد لمشاكل الأفراد المزعوليز أو للمتحدثين تقدم لنا فيها أشمل للشارع المتعلقة بذلك من الذى يقدمه لنا تناول دور كايم لنفس الموضوع (٥٣)

غير أنه من الأجدر بنا في هذا المجال ، وقد اعترف لنا أحد علماء الاجتماع أنفسهم بأن الأدب قد يقدم استقصاء أعمق لمشكلة إنسانية واجتماعية ما من ذلك الذى يطرحه عالم الاجتماع ، أن نمكس السؤال نفسه ليصبح : ما الذى يمكن أن يستفيد الأدب عموماً والفرد الأدبي بصفة خاصة ، من التناول الذى يتعرض فيه عالم الاجتماع لخصف جوانب الظاهرة الأدبية باعتبارها مؤسسة اجتماعية ؟ وهذا هو السؤال الأكثر أهمية بالنسبة للدراسة النقدية ، الذى تتطلب الإجابة عنه التعرف على مجموعة من التخصصات الفرعية التى تندرج تحت الإطار المنهجي العريض لعلم اجتماع الأدب مثل «علم اجتماع القراء وجمهوره المتلقين ، وعلم اجتماع الموزعين ، وعلم اجتماع المؤسسات الثقافية ، وعلم اجتماع المضمون .. وعلم اجتماع الأساق الإشارية» (٥٤) ناهيك عن علم اجتماع المؤلف ، وعلم اجتماع الأجناس الأدبية المختلفة ، التى حظيت منه الرواية بالنصيب الأكبر من الاهتمام . ولما كان من الصعب تناول كل هذه الفروع والمجالات التى تهتم بها الدراسة الاجتماعية للأدب في نهاية هذا المقال بصورة متعجلة دون إجحاف أو تمس ، فإني سأكتفى بإحالة القارئ الذى يرغب في التوسع في هذا المنهج الجديد الى مجموعة من الدراسات المهمة في هذا المجال حتى يأخذ الله أن أعود إلى هذا الموضوع مرة أخرى ، أو يعود اليه غيرى إن استهوى بعض أبعاده أو قضائه . (٥٥)



• هوامش البحث

- ١- ليزيد من التفاصيل من هذه النظريات راجع:
- Alan Swingewood and D. Lauresson, *The Sociology of Literature*, pp. 23-5
- ٢- Joan Rockwell, *A Theory of Literature and Society in The Sociology of Literature: Theoretical Approaches* edit. Jean Routh and Janet Wolff, (1977) p.
- ٣- ابن خلدون ، المقدمة ، طبعة كتاب الشعب (١٩٧٠) ص ٢١٨ - ٢١٩.
- ٤- Walker H. Bruford, «Literary Criticism and Sociology in Literary Criticism and Sociology», (1973), edit. J. Stelka. p. 3-4.
- وانظر أيضا
- Alan Swingewood, op. cit., pp. 26-7
- ٥- Alan Swingewood, op. cit., p. 26
- Ibid, p. 31.
- ٦- Ibid, pp. 31-40 and Merry Levin «Literature as an Institution, in *Sociology of Literature and Drama* (1973), pp. 56-70.

- F.R. Leavis, *The Common Pursuit*, (1952), p. 193. - ٢٩
- J.L. Sammons, *Literary Sociology and Practical Criticism*, (1977) p. 7. - ٣٠
- Jacques Leenhardt «The Sociology of Literature: Some Stages in its History in *International Social Science Journal*, Vol: 19 No. 4, (1967), p. 517. - ٣١
- UML, p. 331. للذكور في عامي وتم في ١٩٧٦ - ٣٢
- Peter Forster & Celia Kenneford راجع مقال - ٣٣
- John Hall, op. cit., p. 38. - ٣٤
- Raymond Williams, «Developments in the Sociology of Culture» in *Sociology*, Vol. 10, No. 3 (1976), p. 505. - ٣٥
- ٣٦ - بالاضافة إلى معظم المراجع مرادة في هذه الدراسة راجع بشكل خاص : السيد ياسين ، التحليل الاجتماعي للأدب ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، وفضي أبو العين ، الأدب والفن الاجتماعي القروي ، رسالة ماجستير مقدمة إلى آكل من شمس ، (١٩٧٦) .
- Janet Wolf, *Hermeneutic Philosophy and the Sociology of Art*, (1975)
- Dimitri Spasman, *The Novel and Society*, (1966) Lewis Schuchling, *The Sociology of Literary Taste*, (1944), Robert Escarpet, *Sociology of Literature*, (1958) and *Littérature et le Social: Eléments Pour une Sociologie de la Littérature* (1970).
- Joan Rockwell, op. cit., p. 35. - ٣٦
- C. Wright Mills, *The Sociological Imagination*, (1959), p. 240. - ٣٧
- Elizabeth & Tom Burns, op. cit., p. 15. - ٣٨
- Milton Albrecht, «Art as an Institution» in *American Sociological Review*, Vol 33, No. 3, June 1968, p. 383. - ٣٩
- Howard Becker, «Art as Collective Action» in *American Sociological Review*, Vol. 39, No. 6 (1974), p. 775. - ٤٠
- Milton Albrecht, op. cit., p. 386. - ٤١
- ٤٢ - أخذت هذه العناصر الآتية بشيء من التصرف من ستون أولبريشت في مقالته للذكور أعلاه .
- James Feibleman, *The Institutions of Society*, (1956), pp. 26-7. راجع - ٤٣
- Stephen Pepper, *The Sources of Value*, (1958), pp. 53 and 153-4. راجع - ٤٤
- J.O.Hertzler, *American Social Institutions*, (1961) pp. 32-4. - ٤٥
- ٤٦ - راجع
- Talcott Parsons & Edward Shils, *Towards a General Theory of Action*, (1951), pp. 217-8
- Lewis Coser, *The Functions of Social Conflict* (1964) pp. 40-57. راجع - ٤٧
- H. Gerth & C.W. Mills, *From Max Weber*, (1964) pp. 341-3. راجع - ٤٨
- Milton Albrecht, op. cit., 390. - ٤٩
- Peter Forster and Celia Kenneford, «Sociological Theory and the Sociology of Literature» in *The British Journal of Sociology*, Vol. 24, No. 3 (1973) p. 35. - ٥٠
- Ibid. 399. - ٥١



فصول

نتميز مجلة في أعدادها القادمة بإذن الله فتح نافذة على الثقافة الألمانية ، حيث نضيف إلى باب الدوريات الأجنبية عرضاً للدوريات الألمانية ، إلى جانب الدوريات الانجليزية والفرنسية (التحرير)

غيرت الرومانسية طبيعة الأسطة التي تعود النقد أن يطرحها على الأعمال الأدبية ، فاستبدلت بالأسئلة التقليدية : كيف تم هذا العمل ، ؟ تساؤلاً آخر هو ومن يتكلم ، ؟ وأضحى البحث عن المعنى الاجتماعي من تحديد معايير المصنعة وتقييمها ، أو لنقل إن تلك المعايير لم تعد تنفصل عن هذا السياق الاجتماعي . ومن ثم فقد أصبح الكاتب مسئولاً عن الإنتاج الذي يتضمن في نفس الوقت مضمون العمل الأدبي وشكله ، واهتم النقد بالسببية أكثر من اهتمامه بالمعيارية .

ومنذ بداية القرن التاسع عشر : ظهر غطان عضلمان : إن لم يكونا متعارضين : للإجابة عن هذا التساؤل الحيوي : فالعمل الأدبي في شكله ومضمونه هو تعبير عن الذات لدى الفنان : وهو في نفس الوقت تعبير عن المجتمع ⁽¹⁾ .

اجتماعية الأدب

حول إشكالية الإنعكاس

جمب بوريللي

ولازال الوضع ، بعد أكثر من قرنين من الزمان ، يعكس هذا الأزدواج في التفسير أكثر مما يقدم من إجابات متكاملة تربط بين المظهرين ، فالمنهج التي تبحث في جذبة هذه الافتراضات تتنازع فيما بينها أكثر من محاولتها الاندماج في نسق متلاحم .

أما أن يكون الأدب تعبيراً عن المجتمع فيبدو اليوم قولاً من الموضوع بحيث لا يحتاج إلى إثبات . وهناك عدة أمثلة تؤكد هذا ، فأوديسة هوميروس تعبر دون شك عن اليونان القديمة ، وموسيقى لولي تعبر عن قرن لويس الرابع عشر ، وتصوير فيلاكرودا عن فرنسا سنة ١٨٣٠ ، ولكن محاولة تجاوز ذلك الوضع الساذج لتحديد طبيعة هذا التعبير وتكوينه ، تبرز مشاكل عدة متشابكة وشائكة ، لم نجد بعد حلولاً مرضية لها .



جمب بوريللي أستاذ الأدب بجامعة نانسى بفرنسا

وقد عرفنا مفهوم «الانكسار» حتى الآن بطريقة سلبية ، أى بطريقة النفي (عدم ملاسته كمسورة) أكثر مما عرفناه بطريقة إيجابية (في صلب العلاقة التي يؤسها) ، ولكن ربما قد أوضحنا بعض الشيء العنصر الذي يقوم مفهوم الانكسار بربطها بعضها ببعض ، أى بعض عناصر العمل الأدبي في علاقته بالواقع التاريخي . وقد أدخل لينين بين هذين القطبين مفهومًا وسطًا ، من شأنه أن يحدد الخيز الذي تتروّد فيه هذه العلاقة ، والذي نسميه اليوم «بالإيديولوجيا»^(١) .

والواقع أن العلاقة بين الواقع المادى للموسس للميكانيك الاقتصادى الذى لا يشتر به جيداً أفراد المجتمع الواحد ، وبين الصور والأفكار التى يجترى عليها العمل الأدبى ، لا يمكن أن تقتل إلا فى وهى بعض الأفراد ، الذين يكونون أنفسهم ، من خلال الإحساس الجزئى والقاصر بالظواهر الاقتصادية والاجتماعية ، تصورات وأنظمة معيارية لكى يعمروا عن وضعهم الخاص . وتستعمل هذه التصورات والأنظمة فقط «إيديولوجيا» ، وهو مفهوم أصبح منذ بداية هذا القرن موضع تحليل وتعريف .

وإحدى دى بدء علينا أن نميز بين الثقافة والإيديولوجيا التى هى جانب خاص منها . إن وسائل الصيد فى المجتمعات البدائية ، أو وسائل تجميع المعلومات فى المجتمعات الحديثة وإرسالها ، أو القوانين التى تنظم عملية تبادل النساء فى المجتمعات الأمازونية ، أو الزواج فى فرنسا وفى إنجلترا - كل ذلك ينظم فى الإطار الثقافى لا الإيديولوجى ، لأنه يمثل مجموعة من الوسائل غائبة عن الملاحظ على المجموعة ، وذلك بتأمين ما أكلها أو توازنها الاجتماعى . وعلى العكس من ذلك الأمثلة التى تفسر بدايات وسائل الصيد وبعض أنواعها العملية ، أو الأفكار التى تبرز نوعاً من التنظيم القانونى (إذا كان الزوج نـس الأسرة ، حسب القانون التاليفى ، فذلك لأن المرأة بطبيعتها أضعف من الرجل ، أو لأن على المرأة أن تطيع الرجل كما يطيع الرجل الله) - فهذه تدخل فى إطار الإيديولوجيا . إن هدف الإيديولوجية هو تقديم تأويل للواقع الطبقي والاجتماعى ، وتقديم تفسير لكل الظواهر التى تثير تساؤلنا . ومن شأن هذا التفسير أن يحدد على القيمة ، التى تستند بدورها إلى جوهر ما أو إلى السمة الأساسية لكونية الشيء .

وقد تبدو الإيديولوجيا غير متميزة عن العلم ، مادامت تنبع من نفس الرغبة فى المعرفة . والواقع أننا نعرف ، منذ النتائج التى توصل إليها بشلار ، والتي استخدمها التفسير ، أن العلم قد يبدأ من الإيديولوجيات ولكنه يتكون على نحو مضاد لها ، ذلك أنه «الانفصال الإدراكي» يحدد الوقت الذى يبدأ به الانفصال التام بين العلم والإيديولوجيا^(٢) . وما لا شك فيه أن المعرفة تمثل فى الإيديولوجيا ولكنها تطوى عندئذ على غرض . ومن أجل ذلك فإننا نقتصر على المنهج الدقيق ، وإلى وسائل التحقق التى يلتزم بها العلم . ومن ناحية أخرى ، فالإيديولوجيا تسعى إلى التفسير الكلى ، إلى التصنيف إلى الجسم ، فى حين يكون تناول العلمى مرحلياً ، يتحرك فى نطاق ضيق ، ويسعى دائماً إلى توسيع نطاق البحث . وهو عندما يتوصل إلى كشف ما ، يرجع فائدته عمله فى ضوء النتائج الجديدة .

وكما كان من السهل أن نجد فى روايات بلزلك أو ستانفالد تماثلاً مع المجتمع المعاصر ، فضلاً عن إصاح الكتاب أنفسهم عن رغبتهم فى تصوير المجتمع ، فقد ظهرت فى لغة النقد الأدبى مجموعة من الاستعارات التى تؤكد هذه العلاقة التائلية ، مثل «تغليب» ، «صورة» ، «انكسار» ، «مرآة» الخ .. وإذا كان من المعروف أن هناك نوعاً من الأدب يقوم - وله الحق فى ذلك - بتصوير المجتمع ، فإن هذا الحق لم يكن ممنوحاً إلا لبعض الأنواع الأدبية المحددة ، وبخاصة الأنواع للتداول التى كانت تحاكي الواقع اليومي أو الفردى أو الاجتماعى ، ومنها الساتيرة والكوميديا . وإذا كان الوقت لم يحن بعد للقول بأن مأساة راسين إنما تقدم صورة ما للمجتمع الفرنسى فى عهد لويس الرابع عشر ، فإنه كان من المؤلف وقتئذ القول بأن مولير يصور «عادات عصره» ، وأنه يقدم للطبقة البرجوازية ولرؤاد الصالونات الأدبية مرآة كان من السهل عليهم التعرف فيها على سماتهم المشتركة . إن صورة المرأة^(٣) - وقد اتسع مجال استخدامها - قد طبقت منذ القرن الثامن عشر على الرواية . ومحضراً هنا قول سان ريمال ، الذى استخدمه ستانفالد فى مقدمة الفصل الثالث عشر من الجزء الأول من رواية «الأحمر والأسود» ، حيث يقول إن الرواية «مرآة بوسعها أن تكون نزيهة على طول الطريق» .

وفى القرن التاسع عشر ، أصبحت صورة المرأة رمزاً لليان الخاص بالرواية الواقعية ، من بلزلك حتى زولا . وكذلك تنظم أعمال تولستوى فى الاتجاه نفسه . وهى الأعمال التى حاول لينين أن يخلصها فى مجموعة من مقالاته الشهيرة بعنوان «ليو تولستوى ، مرآة الثورة الروسية»^(٤) . وهذا نص تنسيبى ، ذلك لأنه يستخدم ، للمرة الأولى ، كلمة «انكسار» ، لا بمعنى مجازى ، بل فى إطار محاولة لتحديد هذا «المفهوم» . وقد استنفذ لينين عدم الملائمة بين الصورة والمحاولة النظرية ، وأحس بالفخ الذى قد يقع فيه الناقد بسبب عدم الملائمة هذا ، فقال : «لا نستطيع أن نطلق كلمة مرآة على الظاهرة التى ليس بوسعها (تولستوى) أن ينعكسها بطريقة صحيحة»^(٥) . إن هذه المرأة التى نحن مدعوون للتعرف عليها فى أعمال تولستوى لا تعكس سوى جوانب جزئية لواقع اجتماعى لا يستطيع الكاتب ، مهما بلغ من عبقرية ، ويحكم الزاوية التى يعالج منها موضوعه ، أن يستوعبها كاملاً ، وإن عكس بعض الجوانب الأساسية ، للثورة والملم فى هذه المرأة التى يقدمها لنا ليس الصور البسيطة لظواهر الأفراد أو الأشياء ، بل للعلاقات التى تعبر عن الجماعات أو ضغوط أو آمال أو صراعات ، وبمعنى آخر تعبر عن صلوات القوة التى تحكم فى المجتمع الروسى وآثارها ، التى تؤدى إلى الثورة . وهو لا ينشل هذه القوة المتصارعة بصفة مباشرة ، بل من خلال إيديولوجيا طبقية لا يتسنى إليها فى الأصل ولكنه ارتبط بها وهى طبقة الفلاحين . إن ما تمكده روايات تولستوى ليس العلاقات الحقيقية ولكن صورة هذه العلاقات على النحو الذى تمثلت تلك الطبقة ، مع كل التناقضات التى تقوم عليها ، وبعبارة أخرى فإنها تعكس التناقضات التى كانت تمثل فى فكر تولستوى وتظهر فى أعماله أو على الأقل تتلام مع الظروف المتغيرة للشروط التاريخى لطبقة الفلاحين خلال لورتنا»^(٦) .

من المضمون الكلى، ومن ثم فهو يعبر عن رؤية متميزة، سرعان ما تحولها الإيديولوجيا، بسبب اتجاهها إلى الشمول، إلى رؤية كلية، لا تترجم في لغة الفكر سوى جانب «المؤقت» لموقف ملموس.

فلا من خلال الإحساس بالتفوق الاجتماعى لدى الطبقة الأرستقراطية في النظام الإقطاعى، فإن الإيديولوجية الأرستقراطية تنعم نوعاً من التفوق الأبدى الذى يأتى عن طريق الانتماء إلى جنس مختار. وهى بذلك تحول «تفوق وضع» إلى «حمية حق»، أى تحول الحادثة العابرة إلى جوهر أزلى.

وعندما تناضل البورجوازية من أجل القضاء على الامتيازات، فإنها تفعل ذلك من خلال المبدأ الشمولى الذى ستقوم بإدراجه في إعلان حقوق الإنسان والمواطن: «جميع الناس أحرار ومتساوون في الحقوق». ولا غبار - مظهرياً - على هذا التأكيد، إذا لم يكن يحول الحرية إلى صفة دائمة للجوهر الإنسانى. وفي الواقع يتوقف الأمر على تفسيرنا لفعل «الكيونة» لتأكيد كهذا. وسيظل التأكيد خاطئاً لو أنه كان من باب تحصيل الحاصل، فيكنى أن تختبره في ضوء الواقع، ولكنه تأكيد أيديولوجى، لأنه يقدم الحرية من حيث هى صفة - لا يمكن التخلي عنها دون إثم - للجوهر الطبقى للإنسان. ويأتى هذا التأكيد مطابقاً لفكرة معينة عن العدل، إذ أنه جعل الحرية هدفاً اجتماعياً لاحقاً بصورة طبيعية لقاعدة تقوم على أساسها الأوضاع المادية للحرية الشخصية والاقتصادية والسياسية:

«يجب أن يكون جميع الناس أحراراً».

وتظهر الطبيعة الإيديولوجية لتلك العبارة الشهيرة الخاصة بحقوق الإنسان عندما تبين وظيفتها المزدوجة: على المستوى النظرى (تعريف الحرية والمساواة كحقوق طبيعية)، وعلى المستوى العملى (المطالبة، باسم هذه الحقوق، بالقضاء على الامتيازات، وإقامة الديمقراطية، ومن ثم تثبيت سلطة البورجوازية وتبريرها). ولكن سرعان ما كان العمال والمليون أول الضحايا، فقد انتزع من الفئة الأولى حقها في الحركة، ومن الفئة الثانية حقها في الحرية (استمرار الرق) (١١٣).

وهناك ارتباط وثيق بين من يروج لوعى مغلوط ومن يحتقن فالأرستقراطية التى تعتقد أن التمايز والاختيار من السمات المصاحبة للجنود العريقة ليست أكثر استنارة من طبقة الفلاحين التى تنظر إليها بوصفها نموذجاً إنسانياً متفوقاً. ومن هنا كان بوسنا أن نقرر أن عنصر «الاغتراب» يمثل سمّة مشتركة بين النبيل والفلاح، ذلك لأن سلوكها لا يرتبط بالواقع بل بصورة مثالية (هى في اعتقادها حقيقية)، يحدد كل منها من خلالها علاقته بالآخر (١١٤) إن الإيديولوجيا، من حيث هى مجال للتجريد، تساعد على نشأة جميع أنواع الاغتراب. ومن ثم فإن إشكالية الامتلاك في اجتماعية الأدب لا تنزل عن نظرية الاغتراب.

ونسوق هنا مثالا يوضح الظروف التى تنشأ فيها الإيديولوجيا وكيف تتحول إلى هذه التسمية. فالكتاب الفرنسى «جان جويوت» الذى عاش في النصف الأول من القرن العشرين، قد جعل من نفسه - في جزء كبير من أعماله - للدفاع عن الحضارة الرفيعة التى كانت متدهورة في ذلك الوقت وإن ظلت تعتمد على جماعات الفلاحين التى تنم باكتفاء ذاتي في

وإذا كان كل ما في الإيديولوجيا يدعو إلى تثبيت المعرفة، فرعاً كان مرجع ذلك إلى أن الإيديولوجيا تحاول الاستجابة للاثرام وهم بالنسبة لوسيلة عملها من رغبتها في المعرفة، فهى تسمح للفرد بصفته عضواً في الجماعة، بل بصفته الفردية، أن يتلمس موقعه بالنسبة للعالم وللجميع وأن يؤول العلاقة التى تربط الوضع الحاصل للمجموعة أو للفرد بالبيئة التى تحويه، فهى إذن تتيح له أن «يفهم» ، وذلك بإضفاء معنى وقيمة على طريقة اندماج عنصر جزئي في البنية الكلية التى ينسب إليها أو تكامله معها. ويبدو هذا الدور غاية في الأهمية بالنسبة للتوسير الذى يقول مؤكداً: «تتميز الإيديولوجيا بوصفها نفساً للتصور عن العلم من حيث إن الوظيفة العملية - الاجتماعية - تتطلب فيها حل الوظيفة النظرية (أو وظيفة المعرفة)» (١١٥) ومن خلال هذا المعنى يبدو مفهوم «الإيديولوجيا» قريب الشبه بمفهوم «رؤية العالم Weltanschauung»

الذى كثيراً ما يعبر عن صورة الإنسان في علاقته بالطبيعة أو بالاجتمع كما يراها الكاتب. ولكن لوسيان جولدمان يميز بين هذين المفهومين: «الإيديولوجيا» و«رؤية العالم» (١١٦) فالأول نبدو دائماً - في نطاق الحدود التى يفرسها الموقف التاريخي - رؤية كلية، في حين تعبر الثانية عن رؤية جزئية.

وبالرغم من مظهر الإيديولوجيا الذى يحاول أن يربط بين موقف خاص ومضمون كلى، فإنها في الواقع تفرغ هذا المضمون الكلى، لأنها ليست جدلية، ذلك لأنها لا تميز بين البنية ومضمونها، أو بين القانون وجدليته الحركية. إنها تتمركز حول ذاتها، ولا تريد عن كونها وهماً لمركبة أشمل.

لا يخفى هذا أن الإيديولوجيا وهم مطلق، وإلا انهارت كلية. فهى تبدو «حقيقة» لمن يحتقن، إذ أنها تسمح بتضيق ممكن لمواقف مادية محسوسة حقاً. ويعرف كارل ماركس في كتابه «تشخيص من أجل الزمان الحاضر» أو «تشخيص عصرنا» - يعرف الإيديولوجيات بأنها: «تفسيرات أو تأويلات للموقف ليست من نتاج تجارب فعلية، ولكنها نوع من المعرفة للشعنة الناتجة عن هذه التجارب» (١١٧) وأن «يخفى الموقف الفعلي، ويمكن من فرض الضغوط على الفرد». وقد يقترب هذا المفهوم مما يسمى بـ «الوعى المغلوط»، ولكنه لا يندمج فيه (١١٨).

وقد تكون الإيديولوجيا نتاجاً للوعى المغلوط أو تعبيراً عنه. وهى أيضاً بلورة لمفهوم مجرد ونظري لمضمون داخل لازل ممياً، تلك البلورة التى لا تتم إلا وفقاً لشروط معينة. وهنا يظهر الدور الأساسى لما يسمى «بالمستوى الفكرى» (١١٩)، أى دور الكاتب على الأخص، الذى يستطلع من خلال الثقافة والمعرفة، اللذين يتمتع بهما، أن يصوغ ذلك المفهوم، ولكنه في نفس الوقت، ويحكم وظيفته بوصفه متنبأ للرسائل ذات الاستخدام الجماعى لا الخاص (أى الأهمال الفكرية) يظل الوحيد القادر على نشر هذه التراكيب الإيديولوجية على مستوى الجماعة. ذلك هو الموقف المزدوج والمتناقض الحاصل بالكاتب، وبصفة أهم بالفكر (١٢٠)، الذى قدر له أن يكون الممثل الأعظم لوعى مغلوط.

ولكن هل كل وعى يحمل إيديولوجيا، لابد أن يكون وعياً مغلوطاً؟ ربما. قد يرجع ذلك إلى أن الضمير لا يمس سوى جانب جزئي

إلى إخلاء قري بأكلها . وقد كانت هذه الهجرة تتم دون ضوضاء ، ذلك لأن فلاحى تلك المنطقة لم يشعروا بالندم لتزكهم إياها ، نتيجة لقلة الموارد ، ولبعدهم عن وسائل المواصلات والاتصال بالعالم الخارجى . وإذن فحتى «جيونو» بالحضارة الرفيعة لم يكن شغلهم الشاغل ، وإن كان هو نفسه قد ارتبط بهذه المنطقة التي ولد فيها من أب إسكافى وأم تنك حانوتا في أحد شوارع مانوسك ، فقد شعر أيضا بتأثير هذه الهجرة على الحرفيين أمثال والده . والواقع أن «جيونو» لم يكن يعبر عن مطالب فلاحين لا موارد لهم ، بقدر ما يعبر عن خوف تلك الطبقة البورجوازية الصغيرة ، التي كانت ضحية أزمة ، أو التي كانت تخشى أن تكون كذلك ، تلك الطبقة التي لا تسهم بطريق مباشر في النمو الاقتصادى الناشئ عن الرأسمالية ، بل تشعر بأنه يهدد وجودها في نهاية الأمر .

و «فاعلة الإيديولوجيا» في أعمال «جيونو» لا تستل في خصوصية فكرة ومشروع المجتمع ، الذى تدعو اليه بقدر ما تستل في النقد الذى توجهه إلى نظام الرأسمالية الصناعية . ومن خلال هذه الأعمال الروائية يتضح نوع من التناقض ، فهي أعمال لا تقدم حلاً إيجابياً بقدر ما هي شديدة الاستنكار لوضع قائمهم وإن بدت تقدمية في طرحها لقضايا المرتبطة بالحضارة المادية والمجتمع الاستلاكي ، فإنها في الواقع رجعية في استخدامها لنموذج مثال يود لو أنه تحقق من خلال إحادة بناء المجتمع الرقيق التقليدى . وقد ظهر ذلك جلياً في العقد الرابع من هذا القرن ، فحتى ذلك التاريخ كان البار يحس في «جيونو» ميله للفرضية والرفض ، ثم كانت محاولة احتوائه من جانب حكومة فيشى - على الرغم منه - عندما توجه بطل «التقى بالعودة إلى الأرض» ، والارتباط بالقيم الرفيعة . ونحن إنما نسوق هذا المثال لتبين كيف أن بعض المفاهيم قد يعترسها ما يسمى بالاستخدام المزدوج Ambivalence من خلال تنفير في المعنى أو في الوظيفة المرتبطة بالنظام الذى يحتجوا .

وفي القرن الثامن عشر ، هيمنت فكرة الطبيعة على فكر «روسو» و«ولفير» و«ديبروه» ، ولكنها أنتت بخار مختلفة في تأملاتهم الفلسفية ، فنجدها عند روسو تتخذ شكل سلاح لرفض جذرى لأسس مجتمع قائم . فإذا كان الاتحاد الفلسفى يرى أنه من الممكن إعادة بناء مجتمع جديد على أسس أكثر تلاءماً مع «القوانين الطبيعية» ، فإن «روسو» يحاول أن يثبت عكس ذلك بقوله إن المجتمع للنفس ضد في جوهره ، وأن تقدم العلوم والفنون ، يساعد على الظلم والفساد الاجتماعى ، وأنه لا نجاة إلا في حياة قريبة من الحياة الطبيعية ، فهي وحدها التي تستطيع أن تمنح الإنسان السعادة والاستقرار . وقد تبنى «ولفير» و«ديبروه» فكرة مغايراً ، أو أكثر ارتباطاً بالطبقة البورجوازية الصاعدة ، التي كانت تصارع من أجل الوصول إلى السلطة . أما «روسو» الذى عاش على هامش المجتمع ، تاج وسط حرفى ، سويسرى في فرنسا ، وفرنسى في سويسرا ، فإنه يعبر بطريقة مختلفة عن مغالوف هؤلاء الذين ينجشون من التنفير الاجتماعى الذى سيفضى عليهم ، وهم الأرستقراطية^(١٧) ، والبورجوازية الزراعية^(١٨) ، والحرفيون الخ وربما استطاع «روسو» - لأول مرة - أن يحسد القلق الذى بدأ - منذ القرن الثامن عشر - يوسب الأستلة الخاصة بغلبة الحضارة الفرية وقيمها ومن ثم نرى أن الفكرة نفسها ، ذات القدرة العالية على الاستقطاب في مجال إيديولوجى

الغذاء بفضل المراعى وتعدد الزراعات والأعمال الحرفية^(١٩) . وقد صور هذا الكاتب التقدم الصناعى الذى كان يهدد هذه الحضارة الرفيعة ، والذى أدى إلى هجرة هذه الجماعات من القرية (انتشار الآلة التي تقتل الحرف الصنير ، وظهور قيم اجتماعية جديدة قضت على القيم التقليدية للحضارة القديمة) . وقد واكب هذا الوصف قضية واقعية ، فالمدنية مكان ضياع ، حيث يفقد الإنسان نفسه وحرته ، وحيث تحول الآلة إلى عبد ، وينقل الحضارة الصناعية من جذورها ، ويتعدى عن الطبيعة المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمحور الإنسان . ومن السهل التعرف هنا على تنويعه أخرى لهذه الإيديولوجيا ظهرت في القرن الثامن عشر وأعطاه «روسو» أول شكل منظم .

إن هذه الإيديولوجيا التي تستمر طوال القرن التاسع عشر ، وتعود إلى الظهور اليوم وراء بعض التيارات التي تنادى بالعودة إلى الطبيعة ، تصبح الصراع بين الطبيعة والثقافة بصيغة المعاصرة ، وذلك تحت الضغط المستمر في أوروبا منذ سنة ١٧٥٠ للرأسمالية الصناعية التي تنحى بالمدن على حساب القرى ، وتغول مركز ثقل المجتمعات الحديثة نحو المدن^(٢٠)

إن هذه الإيديولوجيا «الرجعية» (بالمعنى الحرفى للكلمة) ، التي تدعوا إلى مقاومة تطور المجتمع الحديث ، والرجوع إلى الوراء ، ليست جديدة كلى الجدة ، بالرغم من أنها كانت محموراً أساسياً في فكر القرن الثامن عشر ، فقد طالما تنحى شعراء اللاتينية ، وعلى رأسهم فرجيل وهوراس ، «بالمصر الذهبي» للإنسان ، وببراءة الأزمنة الأولى ، حيث كان الإنسان يعيش من عمل يديه ، في تجانس تام مع الطبيعة أما في العصور الوسطى ، فقد تحلها تيار ذو صبغة دينية ، يركز على فساد المدينة ، مثل روما أو باريس ، ويرى أنها «الجسم على الأرض» ، أو «مأوى إبليس» ، وأنها أصل جميع الشرور والكبائر . وتذكرنا هذه التيمة بتيمة بابل القديمة ، التي ظهرت مع بزوغ العواصم الكبرى ، حيث تتركز السلطات . وهنا لك أيضاً في الأدب القديم والحديث أمثلة أخرى لتكوينات أيديولوجية مماثلة ، كالشعر الرومى لشعراء الإغريق واللاتين ، والكوميديا والرواية في القرنين السادس عشر والسابع عشر .

وكل هذا يؤكد أن المجال الإيديولوجى مكتظ بالصور والنيات والأساطير ، خصوصاً في ثقافة تمتد عبر ثلاثة آلاف سنة ، فهناك أشكال أيديولوجية قديمة تنطق على السطح من جديد ، وتعاد صياغتها لكي تؤدي وظائف أخرى . وعلى سبيل المثال قدم الأدب الرومى إلى الأرستقراطية (في شكل كوميدى راق) للمميزات المثالية للعودة إلى الطبيعة ، مع طمس لمعالم تلك الطبقة التي لا تقوم بأى لون من ألوان النشاط الاجتماعى ، وإخفائه للظروف الحقيقية لحياة الريف . ومع أن الهدف واحد ، فإن الرواية - عند «جيونو» تأخذ شكلاً مغايراً ، وتتمو في إطار ليس هو بالإطار الرومى ، وتؤدي أغراضاً مختلفة . وقد ولد «جيونو» في مانوسك بمقاطعة البروفانس العليا في الجنوب ، وهي منطقة رعى ، وسكانها من صغار الملاك الزراعيين ، ومواردها ضئيلة نتيجة لجفاف الأرض وطيبتها الجبلية . وفي أواخر القرن التاسع عشر ، عرفت تلك المنطقة نوعاً من الهجرة الجماعية للكثافة إلى البلدان المجاورة ، أدى

معين، يمكن أن تستخدم في أغراض مضادة، إذا هي دخلت في بنات إيديولوجية مختلفة الاتجاه.

ولمعد إلى إشكالية الانعكاس التي ترتبط بالمستوى الإيديولوجي، أعل ذلك الجهل الوسيط، حيث تم عمليات استثار المعاني والقيمة. فقد شعر «جيونو» - بحكم نشأته وظروفه الاجتماعية - بمخاوف تلك الطبقة البورجوازية الصغيرة من إنجازات الرأسمالية الحديثة. وقد ظهرت هذه المخاوف على شكل شجب لكل ما هو مرتبط بدنيا المال والأعمال وكل من يحصل على سلطة ما عن طريق المال. ومن فضائل «جيونو» أنه، عندما اعترض على أساليب ذلك العصر، لم يعترض على أفراد بهيئتهم أو مجموعات معينة، ولكن على زمن أصبحت المادة فيه هي كل شيء، وأصبحت المصلحة هي مبعوده الأول. والغريب أن ذلك لم يقده إلى النتيجة المنطقية التي كانت سائدة في ذلك الوقت، وهي المطالبة بالملكية الاجتماعية لوسائل الإنتاج، فهو يكتفي بأن يشير إلى حدود تأمله الذي لا يستطيع مجاوزه، ويورد لو استطاع أحد أن يستثمر أفكاره تلك. وثمة ملاحظة أخرى، فإن هذه البورجوازية الراضية لمستقبل تحمده الرأسمالية أو الاشتراكية، لا تجد لها سوا في الرجوع (الحال) إلى الماضي. ولكن هذه الصورة أو تلك المرأة لا تعكس البورجوازية من حيث هي طبقة (كما كانت الحال بالنسبة للطبقة الأرستقراطية في القرن السابع عشر، التي كانت ترى نفسها من خلال المرأة الكبرية للأمرأ والأميرات في أساطير الإغريق والرومان وتراجيدياتهم)، بل تقدم صورة من حياة بسطاء الفلاحين المقيمين في جبال البروفانس العليا، بصورها «جيونو» بطريقة تكاد تكون أقرب إلى الملحمة منها إلى الواقع. وهذا يؤدي إلى ثلاثة اتجاهات تتنازع بقوة الاهتمام وتضخم الوعي المغلوط:

- ١- الحالة الاجتماعية الكلية للمجتمع الفرنسي في سنة ١٩٢٠.
- ٢- الحالة الاجتماعية الخاصة بشرعية هامشية من البورجوازية.
- ٣- الحالة الخاصة بشرعية أخرى من المجتمع: طبقة الحرفيين الريفيين.
- ٤- وأخيرا الانتقال من الواقعية إلى عالم الملحمة.

إن «الحرايد» التي قصصها علينا روايات «جيونو» تبدو كما لو أنها استعارات شاعرية، تعبر عن رغبة سياسية، وانعكاس هذه الرغبة إنما يصل إلى المتلق من خلال الأسطورة التي قامت الرؤية الملحمية بديلا منها، (على نحو يحمله بوجود بالرغم من فقدانه مركزية) في نسق سماته للتلاحم والحلم، وقد يتطلب العمل الفني ذلك قبل كل شيء^(١٩).

هكذا مثلت الإيديولوجيا ذات النبرة القديمة مرحلة من مراحل تطور ضمير الطبقة البورجوازية الصغيرة، ولكنها لم تكن لتجمل روايات «جيونو» ذات إشعاع خاص إلا لأنها افترشت الأرضية الإيديولوجية للوغلة في القدم، والمحافظة بعمان تضمينية ما تلبث أن تنشط من جديد، كالتنفي مجال الحياة في أحضان الطبيعة، في مقابل الفساد الجسدي والأخلاق في حياة الحضر، وتنفوق الأحاسيس على القدرات الفكرية (اتجاه الرومانسيين)، الخ. ولذلك فن شأن الهجمات المختلفة التي يروح ضحيتها الإنسان في التجمعات الكبرى، والتي يسببها الحر

اللائهالي للحضارة الصناعية، أن تزيد من الالتئان بالميتولوجيات التي تزد في أمهال «جيونو».

وختمنا فإنه بوسنا أن نلاحظ أن التحليل السوسيولوجي أو الاجتماعي للأمهال الأدبية كما يتبدى من خلال مفهوم الانعكاس ونظرية الإيديولوجيا، لم يقدم بعد الجواب الشاف عن عدد من الأسئلة المهمة. ومن ذلك:

- ١- ما موقفه من أمهال أدبية ذات مضمون إيديولوجي فارج (مثلا قصيدة لامارتين «البحيرة»، أو كثير من النصوص التي تنفي بالسعادة الزائلة أو الزمن الذي يمضي ولا يعود؟
 - ٢- ما موقفه أيضا من أمهال ذات مضمون إيديولوجي ضعيف (أمهال التناسبات، الشعر الوصفي، قصائد الحب، الخ ...) أو خال من المعنى (اللمب بالألفاظ في أمهال بعض البلاغيين)؟
- ومازال التحليل الاجتماعي حتى الآن أكثر اهتماما بالرواية والمسرح منه بالقصيدة. وحتى بالنسبة للترعين الأولين، فإن الاهتمام ينحصر في الرواية الواقعية، والتراجيديا الكلاسية، والدراما الرومانسية، لأنها ذات مضامين إيديولوجية ثرية وواضحة. ويبدو أن «نظرية الانعكاس» تلائم الأمهال التي تصور المجتمع، فهل نخلص إلى الاعتراف بأن ذلك حد من حدودها؟

- ٣- وما قولنا في أوجه النشاط الفنية التي لا تعني بصور واقع ما في مجالات الموسيقى والتصوير والنحت، وفي الكثير من النتاج الفني المعاصر الذي يلجأ إلى وسائل إنتاج جديدة؟ هل يقتضي الأمر أن نركب بطريقة مجردة - وأحيانا احتيائية - الهنوي الإيديولوجي لسمفونية ما من أمهال موزار أو بتوفن؟ وهل يلزمنا أن نتأمل على تلك الأمهال التي لا تعكس بطريقة واضحة محتوى اجتماعيا، أي تلك التي ترفض تقديم «روية» ما للواقع؟

- ٤- ومن جهة أخرى، كيف لنا أن نحدد الإطار الاجتماعي للأشكال الجالية، التي نعرف أنها تتمتع بحرية نسبية منذ زمن بعيد؟ وإذا كنا قد توصلنا اليوم إلى معرفة الصلة التي ربطت بين ازدهار فن الباروك والحركة الدينية المضادة للإصلاح (فقد لجأت الكنيسة، لكي تقاوم التيار العقلاي لحركة الإصلاح، إلى تشجيع هذا الفن الذي يخاطب الأحاسيس والخيال، ويشير الحواس أكثر ما يشير الفكر، ويفضل تصوير الحركة على البناء المنظم)^(٢٠)، فإننا نعلم أن الكنيسة قد ساعدت على نشر هذا الفن ولكنها لم تكن سببا في مولده. هل هناك صلة - من نوع ما - بين الأشكال الجالية في «جهرها» وفي تطورها، والظروف الاجتماعية، والاقتصادية لظهور تلك الأشكال أو لانتشارها، كما تنعكس في الإيديولوجيا؟

- ٥- وأخيرا، ما مصير ما نسبه بنشاط «اللمب» الذي ربما كان في حاية الأمر المبدأ المحرك لكل النشاط الفني؟ إلى أي مدى يرتكر هذا النشاط المبني على الممارسة الحرة للمكانة، على بعض جوانب الممارسة الفنية التي قد تتأثر بالإيديولوجيا ولكن لا تشكل وفق اتجاهها؟^(٢١)

كل هذه الأسئلة وغيرها لم نجد جوابا شافيا بعد. وربما لم تكن في حاجة إلى بناء نظريات جديدة بلقتر احتياجنا إلى دراسات متصدة

عن البنيوية التوليدية

الدكتور جابر عصفور

لوسيان جولدمان (١٩١٣ - ١٩٧٠) واحد من أهم أتباع جورج لوكاش (١٨٨٥ - ١٩٧١) لما يطلق عليه اسم المدرسة الميجلية الجديدة في النقد الاجتماعي للأدب. لكن أهم ما يميز لوسيان جولدمان عن لوكاش هو التوغل في التحليل البنيوي لمنجزات الخلق الثقافي، من زاوية تشكيلها ودلالاتها. ومن هذه الزاوية فهو يمثل تطوراً جديداً لمفهوم الأبنية العقلية الميجلية التي استغلها لوكاش في أعماله المبكرة، وبخاصة في كتابه عن «نظرية الرواية» (١٩١٦) و«التاريخ والوعي الطبقي» (١٩٢٣).

ويهتم جولدمان بدراسة بنية العمل الأدبي دراسة تكشف عن الدرجة التي يمسد بها هذا العمل بنية الفكر عند طبقه، أو مجموعة اجتماعية، ينتمى إليها مبدع العمل. وبحاول دراساته، من هذه الزاوية، أن تتجاوز الآلية التي وقع فيها التحليل الاجتماعي التقليدي للأدب، وذلك من خلال التركيز على بنية فكرية، تتمثل في «رؤية للعالم»، تتوسط ما بين الأساس الاجتماعي الطبقي، الذي تصدر عنه، والانساق الأدبية والفنية والفكرية التي تحكمها هذه الرؤية. وهو يتعامل مع هذه البنية المتوسطة - رؤية العالم - باعتبارها «كلية متجانسة» تكن وراء الخلق الثقافي وتحكمه، مثلاً تجعل فيه وتكشف بمراسمته، فهي - من هذه الناحية - أشبه بالبنية المعقدة التي تتحكم في مجموعة الأبنية المتطابقة من حيث المضمون، والمتجانسة من حيث قوانين العلاقات الوظيفية التي تحكمها، والتي ترد - في النهاية - إلى هذه البنية المعقدة. ولكن ما هي «رؤية العالم» هذه؟ وهل أي تحرر في الأفعال الأدبية، أو تصورها الأفعال الأدبية؟ وكيف يمكن أن تدرس الأفعال الأدبية من حيث علاقتها بها؟ وهل يمكن أن تدرس هذه الأفعال في عزلة عنها؟ تلك هي الأسئلة التي يسعى هذا المقال إلى الإجابة عنها.

تطرحها الطبقة لتتقن مشكلاتها ، وتصل إلى درجة من التوازن في العلاقات مع غيرها من الطبقات أو المجموعات .

وعندما يصل «الوعي الممكن» إلى درجة من التلاحم الداخلي ، تصنع كلية متجانسة من التصورات ، عن المشكلات التي تواجهها الطبقة وكيفية حلها ، وعندما تزداد درجة التلاحم شمولاً لتصنع بنية أوسع من التصورات الاجتماعية والكognitive في آن - عندما يحدث ذلك يصبح الوعي الممكن «رؤية للعالم» . وإذا ، فأهم شرط من شروط هذه «الرؤية» أنها «رؤية جهاية» بالضرورة ، بمعنى أنها نتاج لذات فاعلة تتجاوز الذات الفردية .

وليس من الضروري أن تحدث هذه «الرؤية للعالم» ، عند أفراد المجموعة الاجتماعية ، على مستوى «الوعي» بالمعنى الفرويدي للكلمة . كما أنها لا تحدث على مستوى «اللاوعي» بالمعنى الفرويدي للكلمة أيضاً ، ذلك لأن مفهوم «اللاوعي» ، عند فرويد ، يتطوّر على عمليات كبت لا يسمح بها الوعي الفردي . وليس ذلك ما يحدث على مستوى بنية الوعي المشكلة لرؤية العالم ، عند أفراد الطبقة . إن هذه البنية تحدث ، أو توجد ، على مستوى ثالث ، يمكن أن نسميه - مع جرولمان - مستوى «الوعي الضمني» أو «غير الوعي»⁽¹⁾ Non-conscious

وإذا كان «الوعي الضمني» ، على هذا النحو ، وعياً يتجاوز صفات المصطلح السيكلوجي الفرويدي ، فإنه وعي يتشكّل في بنية فكرية وشعورية وسلوكية ، تمثل في أفراد الطبقة ، أو المجموعة الاجتماعية ، عملاً نشطاً يعمل الأنسفة - أو الأنظمة - البيولوجية التي تحكم سلوكها . ومن المؤكد أنه وعي يتجاوز مفهوم «اللاوعي الجمعي» ببناء المستخدم عند يونج ، ذلك لأنه «وعي ضمّي جهاجي» ، له وجود محدد ، يتشكّل في نسق من التصورات للتلاحم ، تجمع ما بين أفراد الطبقة أو المجموعة ، تضبطهم بشعرون ويفكرون وسلوكون بطريقة معينة ، في لحظة تاريخية محددة ، وليس في مطلق الزمان ، وتعباً لعلاقات اجتماعية محددة ، وليس تعباً لتأجّج عليا ذات طيبة مطلقة .

وبنى ذلك أن «رؤية العالم» تتميز - فضلاً عما سبق - بأنها مفهوم تاريخي ، يصف الاتجاه الذي تتجهه الطبقة ، أو المجموعة الاجتماعية ، في فهم واقعها الاجتماعي ككل ، بحيث يصل هذا المفهوم ما بين قيم هذه الطبقة - أو المجموعة الاجتماعية - وأعضائها ، في وحدة تصورية من ناحية ، ويميز ما بينها وبين غيرها من ناحية أخرى . ولذلك يستخدم جرولمان للمصطلح - رؤية العالم - باعتباره مصطلحاً «للام» ذلك الككل المركب من أفكار ومطامح ومشاعر ، تصل ما بين مجموعة اجتماعية (تأخذ شكل طبقة في أغلب الأحوال) وتصل ما بينهم وبين غيرهم من أفراد المجموعات الاجتماعية الأخرى .⁽²⁾

قد ترجع بنا «رؤية العالم» ، على هذا النحو ، إلى مفهوم لوكاش عن «الكلمة الاجتماعية» ، ولكن جرولمان بطور هذا المفهوم ، عندما يتعامل مع «الرؤية» باعتبارها «بنية» لا تفهم إلا في تحقيقها لوظيفة ، وعندما يفهم هذه البنية في ضوء السيكلوجية المتطورة التي تتقنها عن أستاذة جان بياجيه ، فينظر إلى «رؤية العالم» باعتبارها متولدة من مشكلات تتطلب حلاً ، واعتبارها نسقاً متلاحماً يضع المشكلات في



لكي نوضح مفهوم «رؤية العالم» باعتباره مفهوماً جلدرياً في منهج جرولمان ، علينا أن نفكر في «رؤية العالم» ، عنده ، باعتبارها كياناً أنطولوجياً قادراً داخل العمل الأدبي وخارجه في آن ، واعتبارها أساساً يستمولجياً لفهم العلاقة بين الأجزاء والككل داخل كل بنية من منجزات الخلق الثقافي - ومنها الأدب - من ناحية ، وفهم العلاقة بين بعض هذه الأبنية ببعض من ناحية ثانية ، وبينها جميعاً وبين بنية أخرى أشمل تحكمها وتنظمها ، وتصل ما بينها وبين الأوضاع التاريخية للمجموعة الاجتماعية ، أو الطبقة ، من ناحية ثالثة .

وعند هذا المستوى ، يجب أن نضع في قلبنا أن لوسيان جرولمان ينطلق من «النادية التاريخية» ، ولذلك فإنه يجعل للوضع الاقتصادي أهمية كبيرة في الحياة الاجتماعية ، ويرى أن هذا الوضع وما يرتبط به هو الذي يكون الطبقات ويحدد علاقات بعضها ببعض الآخر ، بحيث تكون هذه العلاقات ما يسميه «الواقع الاجتماعي» . وإذا كان ما يحدد الطبقة عن غيرها هو دورها الذي تقوم به في عملية الإنتاج والعلاقات التي تربطها بغيرها من الطبقات ، فإن هذين العنصرين يتجاوزان ليصنعا «الوعي الجهاجي» للطبقة . أما هذا «الوعي الجهاجي» فهو بنية فكرية خاصة بالطبقة ، وهو - كبنية - وعي متحرك لا يتصف بالجمود شأنه - في ذلك - شأن الطبقة التي تشكله . وأهم خاصية لهذا الوعي أنه موجود في الطبقة وها ، بمعنى أنه لا يمثل كياناً أنطولوجياً متحرراً ، بل يمثل كياناً قادراً في «الوعي الفردي» لكل أفراد الطبقة .

لكن هذا الوعي يأخذ شكلين متباينين رغم ما بينها من تداخل وتجاوب ، ورغم أن كليهما يشكل وحدة . أما أولها فهو ما يسميه جرولمان «الوعي الفعلي» Conscience réelle أو الوعي الموجود تجريبياً على مستوى السلب ، ويختصر في مجرد وعي بالخاص ، وأما ثانياً فهو «الوعي الممكن» ، Conscience Possible ، وينشأ من «الوعي الفعلي» ، ولكنه يتجاوزها ليشكل الوعي بالمستقبل . وذلك طبعاً لأن الوعي بالحاضر لابد أن يولد وعياً بإمكانية تغييره وتطويره . وإذا كان «الوعي الفعلي» يرتبط بالمشكلات التي تعانيها الطبقة ، أو المجموعة الاجتماعية ، من حيث علاقتها المتصارعة ببقية الطبقات ، أو المجموعات ، فإن هذا الوعي الممكن يرتبط بالحلول الجفدية التي

مقابل حلولها ، فصيح «روية العالم» - والأمر كذلك - «بنية شاملة» تهدف بنسقا التلاحم إلى تطويع الموقف الذى تعانیه الطبقة أو المجموعة ، تماما كما ينبع نسقا التلاحم من الرغبة فى تطويع الموقف . وهكذا يعرفها جولدمان - مرة أخرى - بأنها «خط متلاحم من المشاكل والإجابات» (٣).

ولكن إذا كانت «روية العالم» لا توجد خارج الأفراد ، فإنها ليست من صنع الفرد المتوحد . إنها من صنع المجموعة ، ذلك لأن الفرد لا يتحرك إلا على أساس من علاقته بغيره . وإذا كان الخطأ الأساسى لبعض النظريات البكولوجية ، فيما يرى جولدمان ، يرجع إلى تركيزها المستمر على الفرد ، باعتباره حقيقة مطلقة متوحدة ، فإن التركيز ، عند جولدمان ، يتركز حول «الذات الجماعية» ، التى تتحقق بينها وبين موضوعها وحدة جدلية من ناحية ، وتتطوى على علاقة بلدوات مماثلة من ناحية أخرى ، فتشكل نتيجة لذلك ذات جماعية أعم من مستوى الفرد . وهذا كله طبيعى لأن جولدمان يرى أن النشاط الإنسانى يتم بواسطة «النحن» وليس «الأنا» . صحيح أن بنية المجتمع المعاصر تميل إلى إخفاء «النحن» وتحولها إلى مجموعة من الذوات المنعزلة ، لكن تظل العلاقة الجماعية قائمة بين الذوات ، فصنع علاقة «النحن» ، التى تتجلى فى ممارسة الجماعة لفعل من الأفعال على مستوى الموضوع . وعند هذا المستوى يترك جولدمان مفهوم الذات الفردية ليؤكد مفهوم الذات الممازجة للفرد Transindividual Subject وما يعنيه جولدمان - بهذا المصطلح - هو أن الطبقة ، أو المجموعة الاجتماعية ، هى حاملة «الروية العالم» وخالقها فى آن ، وأن البنية المتلاحمة لهذه الروية ليست من صنع فرد ، وإن كانت متضمنة فى وعيه بالضرورة .

وإذا كان مفهوم «روية العالم» ، على هذا النحو ، يرتبط بمفهوم «الذات الممازجة للفرد» ، فإنه يؤكد عدة أمور هامة . منها أن هذه الروية تتجلى فى الأفعال الفنية والأدبية والفكرية للطبقة . ولعل لفظة «تجلى» ، فى هذا السياق لفظة مراوغة ، تمكن على ما يقصده جولدمان . ومن الأدق أن نقول إن «روية العالم» تعبر عن نفسها بأشكال مختلفة ، وتولد مجموعة من الأفعال ، تختلف ظاهريا باختلاف الفلسفة عن الأدب ، ولكنها تجاوب بنويا من حيث تعبيرها عن هذه الروية وتولدها عنها .

ومن هذه الزاوية تتحدد قيمة الفلاسفة والفنانين والأدباء الكبار ، بل قيمة كبار القادة السياسيين ، فى جانب منها ، على أساس أنهم المبعوثون عن بنية روية العالم عند الطبقة ، أو المجموعة الاجتماعية ، التى يتمتعون إليها . وتتمثل ميزتهم على غيرهم فى أنهم يصوغون هذه الروية فى أقصى درجات تلاحمها البنىوى ، بل إن هذه الصياغة هى التى تميز واحدا منهم عن غيره .

ويرتبط على ذلك أن الأفعال الأدبية - شأنها فى ذلك شأن الإبداعات الفنية والنظريات الفلسفية والمشروعات السياسية - أفعال فردية وجماعية فى آن . وهى جماعية لأن الوعى الطبقى للمجموعة الاجتماعية هو الذى ينطوى على مكونات «روية العالم» . وهى فردية لأن الأدب الأميل هو القادر على أخذ هذه المكونات وتنظيمها فى عمل ينطوى على أقصى درجة من التلاحم والوحدة ، فيحقق لرؤية العالم

نفسها أقصى درجة من التلاحم والوحدة . وكأن الفنانين والأدباء والفلاسفة وكبار القادة السياسيين - من هذه الزاوية - هم الذين يرسمون «روية العالم» من مستوى «الوعى الضمنى» إلى مستوى الوعى الكامل عند الطبقة ، أو المجموعة الاجتماعية ، التى يتمتعون إليها . إن أعالمهم ، على هذا النحو ، تنطوى على تلاحم داخل ينبع من التلاحم الخارجى فى «روية العالم» ، ويقوى منه . ويقدر ما يؤكد هذا الفهم الطيعة التولدية للأبنية الداخلية لهذه الأفعال فإنه يؤكد استحالة فهم هذه الأبنية دون ربطها بالبنية الشاملة التى تولدت منها .



ولهذا كله يطلق جولدمان على منهجه النقدي مصطلح «البنىوية التوليدية» وهو مصطلح يكشف عن بعدين مهمين - غير منفصلين - فى المنهج . أما البعد الأول فيتمثل فى «بنىوية» المنهج ، على مستوى العودج التصورى الذى يحكم إجراءات المنهج وممارسته أو تطبيقاته ، وعلى مستوى الواقع التجريبي للزادة ، من حيث النظر إليها فى علاقتهما التى تحكم شتاها الظاهر ، وتحول هذا الشتات إلى كلية ، أو بنية من المقولات المتلاحمة . إن الواقع التجريبي ، من هذا المنظور ، ليس مجرد ركام من الظواهر أو الأحداث ، وإنما هو مجموعة من الأبنية . ولا سبيل إلى فهمه لو نظرنا إليه متجاهلين منطق البنىوى .

وإذا نظرنا إلى الأدب ، من هذه الزاوية ، قلنا إن الأدب ليس مجموعة من الأفعال المتناثرة ، تنطوى على عناصر متراكمة أو متجاورة فحسب ، بل هو مجموعة من الأبنية ، تنظم كل عمل على حدة فى بنية من العناصر المتلاحمة ، وتنظم مجموعة من الأفعال فى بنية أخرى أكثر شمولاً ، وكان «بنىوية» المنهج ، على هذا النحو ، نسق تصورى يحكم العملية التى يقرب بها دارس الأدب من موضوعه المدرك ، وهو العمل الأدبى . أو الأفعال الأدبية ، كما أنه نسق تصورى يحكم العمليات التى يتكون بها الموضوع المدرك ذاته ، أو الأفعال الأدبية فى نفسها .

ولكن هذا النسق التصورى ليس نموذجاً مجرداً يفرضه الدارس على المادة ، كما أنه ليس نموذجاً حسياً ، متمثلاً فى المادة ، مستقلاً تماماً عن الدارس المدرك له ، وإنما هو نسق تصورى ينطوى على تجريد وحسية فى آن ، ويرجع إلى العلاقة بين الأفعال الأدبية والدارس فى نفس الوقت ، فيتمثل - من هذه الزاوية - تطويراً لصيغة هيجل عن «وحدة الذات والموضوع فى الفكر» ، ويؤكد أن أى محاولة لإلغاء الذات تنتهى إلى «إمبريقية» زائفة ، كما أن أى محاولة لإلغاء الموضوع تنتهى إلى ذاتية ضارة . وإلا سطر القطب الثانى ساد الأساطير ، لينمى المعنى فى الحالىين ، أو تصبح أبنية الأفعال مجرد تصورات مسقطه من الدارس على الموضوع المدروس .

وعندما يصل المنهج ما بين الذات والموضوع وصلاً جديلاً ، فإنه يؤكد كلية العملية الإدراكية فى دراسة البنية ، مثلاً يؤكد الطيعة

وعند هذه النقطة تدخل «رؤية العالم» في صميم المنهج، بل تصبح علته المحركة. وعند هذه النقطة، أيضا، يتكشف البعد الثاني للمنهج، أي ذلك البعد الذي ينظر إلى البنية من حيث «تولدها»، باعتبارها نتاجا لذلك تاريخية مجاوزة للفرد، وباعتبارها ذات دلالة مرتبطة بشرط اتانها، ومهتفة لوظيفة أساسية تصل بالمجموعة الاجتماعية، أو الطبقة، التي انتجتها. إن البنية - من هذا المنظور - لا تنفصل عن الممارسة، ولا تنزول عن السلوك الوظيفي لإنسان تاريخي. ولذلك لا يمكن فهمها منفصلة عن «البراكسيس» Praxis، التاريخي - إذا استخدمنا هذا المصطلح الأثير عند جرولمان - كما لا يمكن عزها عن السلوك. وإذن، فلا وجود لبنية دون وظيفة، ذلك لأن وجود الوظيفة هو الذي يحدد البنية، ولا وجود للثنى معا دون ذات مجاوزة للفرد، تواجه مشكلا تاريخيا محمدا.

يقول جرولمان: «إن النبوية التوليدية مفهوم علمي وإيجابي عن الحياة الإنسانية، وهم مفهوم يعامل مفكره الأساسيون بمرور على أساس سيكولوجي، ويصلون بجبل ماركس ويواجه على أساس معرفي، هذا يصلون بجبل ماركس وجرامشي ولوكاش على أساس تاريخي اجتماعي»^(١). إن هذا الاتصال الذي يتحدث عنه جرولمان بين النبوية التوليدية من ناحية وكل هؤلاء الفلاسفة والمفكرين من ناحية أخرى يعني التسليم بالبحث عن نسق، أو نظام، في كل عمل أدبي، أي محاولة الوصول إلى بنية. ولكن هذه البنية لا تنزل، من حيث هي نتاج لذات، في مستوى فردي يتوقع في «الليدو»^(٢) عند فرويد، به تتكشف دلالاتها - في جانب منها - على مستوى السلوك، حيث تصبح حلا لمشكل أو إعادة لتوازن معرفي، في ضوء سيكولوجية جان يياجي، كما تتكشف دلالاتها - في جانب الآخر - على مستوى تولدها من رؤية ذات جارية مجاوزة للفرد. وهكذا تصبح «البنية» وظيفة تؤدي، لتحقيق توازن متفاد بين مجموعة تاريخية ومشكل تاريخي محدد تواجهه. ويقدر ما تحل هذه البنية الجديدة مشكلا فإنها تولد أبنية متنايزة تحايز الأحوال الأدبية والفلسفية والفنية. ويقدر ما تتنايز الأحوال الأدبية والفلسفية والفنية فإنها تتجاوز بنويا من حيث علاقتها بالأبنية الأمتل التي تولدت منها.

إن بنية العمل الأدبي - من هذه الزاوية - نتاج للثلاث جارية مجاوزة للفرد. هذه الثلاث تواجهها عالما اجتماعيا مبنيا، وعلى نحو يحدث تعارفا بين طموحاتها وعلاقتها. ونتاج التعارض ما بين أبنية العالم الاجتماعي، السلطة والموجودة سلفا، وبين هذه اللثلاث الجارية أبنية جديدة، تتولد من هذه المواجهة وذلك التعارض، لتحل بها اللثلاث الجارية مشكلها، وتحقق بها توازنا جديدا يمكنها من الاستمرار في هذا العالم. هذه الأبنية الجديدة هي «وهي يمكن» بصنع بلاحمه وروحته «رؤية العالم». وسواء نظرنا إليه باعتباره بنية واحدة شاملة، أو أبنية متعددة من القوالب الملاحمة، فإنه من نتاج ذات جارية متميزة، أو طبقة، تواجه مشكلا تاريخيا لا يحل إلا بعملية عدم لأبنية وبناء لأبنية جديدة، عهد التوازن المكثف، ويمكن من تطور الحياة، من منظور المجموعة أو الطبقة.

الأنطولوجية لبنية العمل الأدبي ذاته (أو أبنية الأحوال الأدبية) باعتبارها نسقا موجودا خارج ذات الباحث (أو الناقد) ومتأثرا بها في نفس الوقت، ذلك لأن كل باحث (وكل ناقد) يصدر - من «رؤية العالم»، قد توافق أو تخالف (بمراجعات متضادة متباعدة) رؤية العالم المنقطة في الأحوال الأدبية. والموضوعة - في هذه الحالة - هي عدم التضحية بموقف الباحث، وعدم التضحية - في نفس الوقت - بالكيان الأنطولوجي المستقل لبنية الأحوال الأدبية. وهذه المعادلة الصعبة - لا شك - يتم الكشف عن التلاحم الداخلي للأبنية الأدبية المدروسة، دون تدخل مفروض من ذات الباحث، بل من الأبنية المستقلة للأحوال، ودون إلغاء لدور ذات الباحث في التقاط الدلالة، واكتشاف نماذج البنية أو الأبنية. ومهما كانت صعوبة هذه المعادلة فإن تحقيقها شرط لتدعيم الطليعة الكلية للحدث عن «النبوية» باعتبارها منهاجا، و«البنية» باعتبارها نسقا يحكم الظاهرة الأدبية.

والحديث عن «نبوية» المنهج و«بنية» الظاهرة الأدبية التي يعالجها المنهج لابد أن يقود إلى أمر مهم يرتبط بإلحاح المنهج على التقاط «كليات» الظاهرة الأدبية و«أنساقها» و«نظمتها»، وتعليلها تحليليا يؤكد أن الظاهرة الأدبية تنطوي على خاصية لا يمكن اختزالها من الأجزاء المنزلة. ومن هنا يستمد المنهج أي محاولة «فرية» أو «تجزئية» للاقتراب من الظاهرة، كما يستمد أي محاولة سوسيولوجية تنحصر في إيمريتها خشنا، يتوقف عند مشاهات مضمونية، أو شكلية، منزلة، بل يؤكد المنهج التعامل مع الظاهرة الأدبية باعتبارها بنية متلاحمة، لا يمكن أن يساوى معناها المجموع المتناثر لأجزائها، بل يرتد معناها إلى العلاقات التي تصل ما بين هذه الأجزاء، لتفتح دورا داخل البنية. ومن هنا تصبح الحركة الصحية الكامنة وراء إجراءات المنهج هي البحث عن «النظام» أو «النسق»، القاري للظاهرة، والذي يمكن رواه شتاتها. إن اكتشاف هذا «النظام»، أو «النسق»، يعني اكتشاف البنية، وبالتالي اكتشاف العلاقات المنظمة للعناصر والواصلات بين الأجزاء، والمصرة للعناصر والأجزاء في نفس الوقت. وإذن فلا سبيل إلى ادراك الأجزاء في ذاتها، لأن الأجزاء لا يمكن ادراكها إلا من حيث علاقتها بالكل، أي من حيث دورها التكويني في «نظام» أو «نسق»، أو «كلية» من العلاقات الملاحمة، أي في «بنية». ولذلك فإن الوقوف عند الأجزاء أو العناصر في ذاتها إنما هو لتدعيم طليعة الظاهرة الأدبية، بل لتدعيم طليعة أي مدركة يصلح أن يكون موضوعا للبحث.

ولكن كيف توجد «البنية» نفسها على مستوى الموضوع المدروس؟ وهل يمكن عزها عن ذات فاعلة تصنعها كعرض؟ وهل يمكن تصور «البنية» باعتبارها نسقا مجردا عنها «وظيفة». وبالتالي بعينها عن «معنى»، له دلالة تاريخية وشرطه الاجتماعي؟ إن هذه الأسئلة - على مستوى الأدب - تنمي ربط الأحوال بكتابتها، كما تنمي ربط كتابة الأحوال بتأدية وظيفة ذات علاقة بمجموعة اجتماعية، أو طبقة، تواجه مشكلا تاريخيا. وأهم من ذلك أن هذه الأسئلة تقود إلى النظر إلى البنية نفسها باعتبارها نتاجا لذات تاريخية مجاوزة للفرد، والنظر إلى هذا النتاج باعتباره مؤديا لوظيفة دالة بالنسبة لهذه الذات التاريخية المنتجة له.

باعتباره العالم للممكن الوحيد ، لأن الله غائب عنه ، فإنهم لا يكونون من الوقوف ضد هذا العالم ، ليبروا أنفسهم فيه باسم قيمة مطلقة ، غائبة دوما عن النظر . ويعد جولدمان أساس هذه الرؤية في الحركة الدينية التي عرفت ، في فرنسا ، باسم «الجنسية»^(١) وبفسر لوسيان جولدمان «الجنسية» ، بدورها ، باعتباره نتيجة لإزالة نالة المسرح Noblesse de robe من موظفي البلاط الذين كانوا يعتمدون اقتصاديا على الملكية ، رغم تفاؤل قوتهم مع نمو الحكم المطلق .

ولا يكتفى جولدمان بذلك بل يكشف عن تماثل بنوي آخر بين «تراجيديات راسين» وكتاب «الأفكار» لبسكال ، ويصل ما بين البنيتين على مستوى التولد ، عندما يردهما إلى رؤية العالم عند الجنسية ، وعندما يرد الجنسية – وتراجيديات راسين وأفكاره – بسكال بالتالي – إلى مشكل اجتماعي لمجموعة اجتماعية محددة ، وعلى نحو يكشف عن الدلالة الوظيفية المتجاوبة في البنية الأشمل والأبنية الأكل شمولاً . ولكي يثبت جولدمان كل هذا ، فإنه يتحرك ، في كتابه المهم «الإله الحق» . على النحو التالي :

- في مرحلة ازدهار الحكم المطلق في فرنسا في القرن السادس عشر ، نظم الملك بيروقراطية تدعّمه من المحامين الجرازين ، وجعل منهم نبلاء بمرسوم ملكي ، مما مكّنهم من تشكيل ما سمي النبالة الشرعية ، في مقابل الأستقراطية الاصطاعية القديمة . ولما كانت هذه النبالة الشرعية تدّين في وجودها الاجتماعي إلى الملك فقد أصبحت حونا له في صراعه ضد الأستقراطية . ولكن حدث ، في أوائل القرن السابع عشر ، أن شعر لويس الثالث عشر أن النبالة الشرعية Officers لم تعد أداة خاضعة لإرادته تماما ، فخلق بيروقراطية أخرى منافسة لها Commissaires ، ومنحها حقوق وامتيازات البيروقراطية الأولى . وكان من الطبيعي ، والأمر كذلك ، أن تجد النبالة الشرعية نفسها في مأزق صعب . لقد كان أبناؤها يبدون بوجودهم إلى الملك الذي انقلب عليهم وتخلّ عنهم لأسباب غير معروفة . ولما كان هؤلاء بلا أحلاف طبقيين فقد ظلوا عاجزين في مواجهة تصاعد الحكم المطلق ، ولم يعد أمامهم من خيار سوى أن يشهدوا نهايتهم على يد من خلفهم .

- في سنتي ١٦٣٧ - ١٦٣٨ تشكلت طائفة دينية هي «الجنسية» . ورغم أنها كانت حركة دينية ، يفخر ممثلوها بتقائهم الكاثوليكي ، وعماحربهم التحرر والإباحتية ، إلا أن الحركة صارت درية لهجوم الكنيسة والحكومة ، وبالتالي هدفاً للاتهام بالهرطقة في الدين . وعندما حل جولدمان التعاليم النظرية لكل من أرنو Arnaud وبارسوس Barcos وغيرها من أقطاب الجنسية ، وجد ثلاثة مقولات أساسية تشكل بنية : لقد أكد الجنسين أن الله تخلى عن العالم وسحب منه نعمة الهداية والخلاص . ومادامت نعمة الخلاص منسجمة من العالم فليس في العالم نفسه سوى الشر القاهر ، الذي يمر كل أفعال الإنسان إلى شراك المصيبة المهلكة . ومادام العالم على هذا النحو ، ومادامت نعمة الخلاص غير متاحة فيه ، فلا مفر للإنسان من مواجهة المقدور عليه في هذا العالم ، لأنه لا يستطيع أن يفعل شيئا في مواجهته .

ومادام العمل الأدبي «بنية معولدة» عن هذه البنية الأشمل ، فإنه لا بد أن يؤدي وظيفة مرتبطة بالاتجاه الذي توجه إليه البنية الأشمل . إن وظيفته – على هذا النحو – هي التي تصنع بنيتها . كما أن هذا الوظيفية هي التي تكس العمل الأدبي دلالته ، بحيث يصعب فهمه خارج إطار هذه البنية الأشمل .

ومعنى هذا كله أن «البنوية الوظيفية» منج يتحرك في بعدين من حيث الظاهر . ولكنها بعد واحد معقد في حقيقة الأمر . أعني أنه منج يقدم مدخلا داخليا وخارجيا للدراسة العمل الأدبي ، وأنه يقوم على مراوحة مستمرة بين داخل العمل وخارجه . إنه منج لا يفهم العمل الأدبي إلا باعتباره نفا من العلاقات المتلاحمة داخليا . ولكنه لا يفهم هذا النسق كتجريد مطلق ، أو كنظام مستقل عما عداه مكّن بنفسه ، بل يفهمه من حيث هو وظيفة دالة على مستوى التلاحم الداخلي نفسه . ولكن المنج عندما يتعمق الكشف عن وظيفة هذا التلاحم الداخلي يضطر للعودة إلى الخارج ، حيث الطبقة أو المجموعة الاجتماعية للأدب المنتج ، فلا يتوقف عندها إلا لكي يفهم رؤيتها ، باعتباره بنية أشمل ولدت بنية العمل الأدبي ، ثم يعود المنج إلى العمل الأدبي مرة أخرى ، وهكذا دواليك ، حتى يتعمق المنج فهم العمل من حيث هو بنية متعددة المستويات .

وإذا اردنا أن نتقرب من المستويات المتعددة لبنية العمل الأدبي ، على هذا النحو ، فلنا إن العمل الأدبي بنية مادام يتطوى على نسق متلاحم لموقف تاريخي . ولكن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد ، فالبنية ذات طابع وظيفي من حيث أنها تجاوز «نوعي» للشكل قار في أعاق هذا الموقف . وهي بنية «دالة» من حيث أنها تنطوي على معنى موضوعي لهذا الشكل . وهي بنية «جمالية» ، لأنها تجاوز نوعي ، أي لأنها صياغة «خيالية» وليست «تقصيرية» للشكل . وهي بنية «موازية» أو «متجاوبة» مع أبنية أخرى ، تصوغ للشكل صياغة نوعية متغيرة ، مثل الفلسفة التي قد تصوغ نفس الشكل بلغة التصورات والمفاهيم وليس بلغة الخيال . وهي لذلك كله بنية «معولدة» عن بنية أشمل ، وأبنية أشمل هي «رؤية العالم» عند المجموعة الاجتماعية ، أو الطبقة ، التي يتبنى إليها الأديب . وإذن فالعمل الأدبي بنية «جمالية دالة» لا يتحدد طابعها الجمالي ، إلا بما تنطوي عليه عناصرها الأدبية المكونة من تلاحم دال ، يقودنا إلى دلالة لا تنفصل عن تولد العمل ، فتحدد قيمته ، مثلا نتحدد منج دراسته من منظر نقدي هو منظر «البنوية الوظيفية» .



ولعل ما فعله جولدمان مع راسين وبسكال ، في كتابه «الإله الحق» (١٩٥٦) ، أكثر العناج توضيحا لمنهج النقدي . لقد تكشفنا له في مسرحيات راسين «بنية» متكررة من المقولات – الله ، والإنسان ، والعالم – تتغير في مضمونها وعلاقاتها المتبادلة من مسرحية إلى أخرى ، إلا أنها تكشف عن رؤية خاصة للعالم ، هي رؤية بشر ضائعين في عالم يتجلى من القيمة . ومع أن هؤلاء البشر يتقبلون العالم

ولذلك يقول جولدمان إن الشرح يتصل ، بتحديد ، بما يتجاوز نص العمل الأدبي ، أما التفسير فإنه ملازم لنص العمل الأدبي ، ذلك لأن فهم الظاهرة هو وصف بنيتها وزحل معناها . أما شرح الظاهرة فهو الإجابة عن تولدها على أساس من وظيفة تطلق من ذات .^{١٧} على أن الحركة بين التفسير والشرح ليست حركة متعاقبة تسير في اتجاه أفق لا يتكرر ، وإنما هي حركة متعاكسة ، بمعنى أننا ننتقل من التفسير إلى الشرح ، ثم نعدّل من التفسير في ضوء الشرح ، وهكذا دواليك .. حتى نصل إلى أدق إدراك لبنية العمل الأدبي .

والأساس الفلسفي لهذه الحركة بين الشرح والتفسير ذو أبعاد استمولوجية (معرفية) مؤداها أن تقدم المعرفة لا يتم من البسيط إلى المركب وإنما من المهد إلى الملموس ، من خلال تراوح مستمر بين الكل وأجزائه . ويرى جولدمان أن هذه المرواحة بين الكل والأجزاء هي الأساس الذي تقوم عليه وحدة العملية المنهجية للتفسير والشرح . ومن هنا فإن كتبها لا يمثل إجراء عقلياً بانياً للآخر ، بل وجهين لإجراء مركزي ! بحيث يتضمن التفسير وصف البنية المتأصلة في الموضوع الدروس ، وينطوي الشرح على إدماج البنية المفصلة في بنية أشمل ، وكأننا إزاء نفس العملية المنهجية ولكن من زاويتين مختلفتين في التطبيق . ولذلك فإن مفهوم التفسير والشرح عند جولدمان - من الوجهة الهرميوتيقية - بعد متناقض تماماً مع العالم الكلية الجديدة التي تؤكد انفصال الشرح السبي (وعالمها العلوم الطبيعية) عن التفسير والشرح (وعالمها العلوم الاجتماعية والتاريخية) . وعندما يؤكد مفهوم جولدمان وحدة التفسير والشرح ، على هذا النحو ، فإنه يؤكد ، فيما يرى هورج هواكو - نوعاً من السياقية الجذرية Radical contextualism يدعم الباطن المتلاحم للعملية الإدراكية للموضوع المفسر.^{١٨}



يترتب على كل هذه المفاهيم السالبة للنبوية التوليدية اختلاف جليء مع كثير من مناهج النقد الأدبي المعاصرة . وأهمها - في هذا السياق - منهج التحليل النفسي ، والمنهج البنوي الفرويدي (فيما يسميه جولدمان) ، والمنهج الاجتماعي الفطليدي . ومن المنطوق أن يدخل جولدمان في حلزوم مثل هذه المناهج المعاصرة ، توضيحاً لمنهج من ناحية ، ودفاعاً عنه من ناحية ثانية ، وكشفاً عن غلط المناهج الأخرى في مواجهة منهج من ناحية ثالثة . ولن نحاول - في هذا السياق - حصر المناهج الخافضة ، وإنما أذكر أهمها ، من زاوية الحوار بينها وبين «النبوية التوليدية» توضيحاً للمبادئ التي ينطوي عليها المنهج الأخير .

أما مناهج التحليل النفسي ، فهناك مجموعة من الملاحظات تصل ما بينه وبين «النبوية التوليدية» على مستوى السطح ، إذ هناك - أولاً - فكرة النظر إلى السلوك الإنساني باعتباره مفكلاً لحاجات من بنية دالة ، وهناك - ثانياً - التصديق بأن السلوك الإنساني لا يمكن فهمه إلا بعد دمج في بنية أشمل ، وهناك - ثالثاً - النتيجة اللازمة ، وهي استحالة فهم البنية إلا على مستوى تولدها . إن هذه الجوانب الثلاثة لهم مغايات بين

ويكشف جولدمان ، على هذا النحو ، عن تماثل بنيوي دقيق بين المآزق الاجتماعي للنبالة الشرعية والتعليم الدينية للجنسية . ويتضح العائل على النحو التالي :

المجال الاجتماعي	المجال النفسي
١ - عقل الله حالة خفية بديعة على منها لأشياء غير معروفة.	عقل الله حالة بديعة على منها لأشياء غير معروفة.
٢ - فحسنت ظننوا الإلهامية بديعة ولم يفسدوا على الإلهامية بديعة.	ولم يفسدوا على الإلهامية بديعة ولم يفسدوا على الإلهامية بديعة.
٣ - فلا فساد على الإلهامية بديعة ولم يفسدوا على الإلهامية بديعة.	فلا فساد على الإلهامية بديعة ولم يفسدوا على الإلهامية بديعة.

- إن هذا العائل البنوي يكشف عن رؤية مأساوية للعالم ، وهي رؤية وجد كل من بسكال وراسين مكوناتها في الجنسية التي تأثرت بها ، فصاغ كلاهما من هذه المكونات صياغة مختلفة عن الآخر (أعني صياغة قصصية عند بسكال وصياغة خيالية عند راسين) لكن كل صياغة تتجاوب بنيوياً مع الأخرى . على أساس من المقولات المتكررة - الله ، والإنسان ، والعالم - بحيث تتجاوب الصيغتان بنيوياً ، فتشكّل كليهما تطوراً لمكونات الرؤية المأساوية للعالم ، ووصولاً بها إلى أقصى درجة من التلاحم والوحدة .

وإذا كان هذا كله يؤكد أن رؤية العالم هي التي صنعت أعمال بسكال ومرسح راسين فإنه يعني أن أعمالهما تولدت عن هذه الرؤية ، واستمدت دلالاتها من تحقيقها لوظيفة على مستوى مشكل اجتماعي ، واجهته مجموعة اجتماعية محددة . وما يبحث عنه جولدمان ، على هذا النحو ، هو نجاح من العلاقات النبوية بين النص الأدبي ورؤية العالم والتاريخ نفسه . وهو يريد أن يكشف عن الكيفية التي يتحول بها موقف تاريخي لمجموعة اجتماعية ، أو طبقة ، إلى بنية عمل أدبي ، بواسطة رؤية العالم عند هذه المجموعة ، أو الطبقة . على أن إدراك هذا التحول ودراسته لا يمكن أن يتم بدراسة العمل الأدبي باعتباره بنية منطوقة على ذاتها ، بل باعتباره «بنية موعودة» . والسبيل الوحيد لدراسة العمل الأدبي ، على هذا النحو ، هو أن نبدأ بالعمل لكي ننتقل منه إلى التاريخ ، ثم نمود من التاريخ إلى العمل الأدبي ، في حركة أشبه بحركة «المكوك» .

ويصف جولدمان هذه الحركة بأنها حركة جدلية ، من حيث أنها تقوم على منجز جلي ، يتحرك - دوماً - ما بين العمل الأدبي ورؤية العالم والتاريخ ، وعلى نحو يكيف معه المنهج من كل واحد من الأطراف الثلاثة مع الآخر ، وينظر إلى كل واحد من الثلاثة في ضوء الآخر .

وعند هذا المستوى يميز جولدمان ما بين جانبيين من عملية واحدة في الدرس الأدبي ، هما «التفسير» - أو «الفهم» - و«الشرح» . أما التفسير فهو الكيفية التي يفهم بها الدارس العناصر المكونة للعمل الأدبي ، أي الكيفية التي تكشف بها بنية هذا العمل . أما الشرح فهو النظر إلى هذه البنية الأدبية نفسها باعتبارها وظيفة لبنية اجتماعية أوسع منها . وإذا كان التفسير درساً على مستوى فهم البنية الداخلية للعمل الأدبي فإن الشرح درس اجتماعي على مستوى البنية الخارجية الأشمل .

للالاوي تلمس سلامة المبدأ الشارح، مثلاً تدمر سلامة التفسير. أن التفسير - أي فهم العمل الأدبي - فما تراه البنية التوليدية، عملية عقلية إلى أقصى حد، بمعنى أنها تقوم على أدق وصف ممكن لبنية دالة، دون أي إضافة إلى نص العمل الأدبي. ويعد جولدمان التفسير على نحو بالغ الصرامة، عندما يقول: «إن هذه العملية يجب أن تخضع لقاعدة أساسية مؤداها أن التفسير يرفع النص، كل النص، عن أن يعتبره دون أن يضيف إليه شيئاً. ولقد قلت إن المرء ليس له أي حق في أن يعتبر شيئاً إلى أوديب عند سوفوكليس. يفترض أن أوديب كان ينطوي على رغبة لا واعية في الزواج من جوكاستا، ذلك لأن فكرة سفاح القرى ليست مفررة في أي مكان من نص أوديب»^(١٠).

والحديث عن سفاح القرى عند أوديب لسوفوكليس أشبه بالحديث عن «المرحلة النفسية» التي تنبع في شعر زرار قباني، مثلاً، وتجل - فما تصور ناقد معاصر ذات مرة - في الحديث عن «النود» و«الحلمات» والأعضاء الجنسية للمرأة - كلها أحداث لا تقع في نطاق التفسير، لأنها تتجاوز النص، ولا تقع على مستوى المبدأ الشارح، لأنها لا تؤسس حقيقة تولد النص. وإذا أضفنا أننا لا نعرف إلا أقل القليل عن حياة الكاتب، وأنها تتعامل مع كتاب وليس مع حالات مرهبة، وأنها تتعامل مع نصوص وليس مع ما دون وهي الكتاب، وأنها تفتش - أول ما تفتش - عن البنية الدالة للنص - إذا أضفنا ذلك كله فإن الأهمية الساحقة من الشروح النفسية تبدو - من وجهة نظر جولدمان - وكأنها «توليفات» ذكية لعلم نفس عيالي، ينهض على شواهد واهية.

وحق عندما تنجح الشروح النفسية، أحياناً، فإنها لا تنفلج إلا في الإيالة عن بعض العناصر الجزئية من نص العمل الأدبي وأي شرح - فما يقول جولدمان - لا يفسر إلا من ٥٠٪ إلى ٦٠٪ من النص لا ينطوي على أهمية علمية، وإنما يرتبط بالذكاء المباح فحسب، ذلك لأن سلامة المبدأ الشارح ترتبط بقدرة على تبرير معظم - إن لم يكن كل - العناصر التكوينية للنص من ناحية، وقدرة على تكييف كل المتغيرات التي تبدو متعارضة لأول وهلة. ومن هنا، يجب على

«التحليل النفسي» و«البنية التوليدية»، بل لجعل من التحليل النفسي «بنية توليدية»، بمعنى من المعاني. ولكن هذه المشابهة تقع - كما قلت - على مستوى الطرح فحسب، أما على المستوى الأعمق - بكل ما يحكمه من مبادئ معرفية أو وظيفية، فإن النهجين يتميزان تميزاً جلياً، ويصلان إلى درجة من التضارب الحاد، تقع على مستوى الخلاف بين التفسير الفردي والتفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبية.

من هذه الزاوية، ترى «البنية التوليدية» أن «التحليل النفسي» - عندما يقودنا إلى «اللاوعي» الفردي، يقودنا إلى منطقة «مائعة» يصعب تحديدها أو تثبيتها، بالمعنى التجريبي، ولذلك تظل مستعصية على مبدأ التحقق من الصحة. يضاف إلى ذلك أن «التحليل النفسي» يقودنا خارج العمل الأدبي منذ اللحظة الأولى، ودون أن يتوقف ليكتشف البنية الدالة له. إنه لا ينظر إلى العمل باعتباره بنية متصلة، يجب اكتشاف علاقات تلاحمها الداخل، بل ينظر إلى العمل باعتباره «عرها» يشير مباشرة إلى «اللاوعي» الكاتب، فيتحول العمل الأدبي، منذ اللحظة الأولى، إلى تعبير فردي على مستوى اللاوعي. ويقدر ما يزل هذا الإجراء العمل الأدبي عن وظيفته الاجتماعية، فإنه يحوله إلى «وليفة» غير أدبية بالضرورة، وأغنى «وليفة» يتعامل معها التحليل النفسي باعتبارها أشياء مصعداً لرغبة في «تملك موضوع» و«جماعاً من «الولائفات» النفسية الفردية أو تمثيلاً أبنياً أو مشوهاً لعدد بعينه من حقائق اللاوعي. وفي هذا كله الغاء لأدوية الأدب من ناحية، وتقليص لوظيفته من ناحية ثانية. وعدم تمييزه وبين نتاج «مجنون» - مثلاً - من ناحية ثالثة.

وتؤكد البنية التوليدية - في مقابل ذلك - أنها تنظر - منذ البداية - إلى الطبيعة الأدبية للعمل الأدبي، أي تؤكد الخاصية الأدبية والجمالية لبنية، وذلك من خلال تمييزها المستمر بين جانبي التفسير والشرح من العملية المنهجية الموحدة - رغم تعقيدها. يضاف إلى ذلك أن البنية التوليدية لا تمنع السلوك الإنساني في بنية فردية، وإنما في بنية جماعية، فلا تنظر إلى «ذات» السلوك باعتبارها ذاتاً قائمة على مستوى الليبدو بل باعتبارها ذاتاً جماعية، توجد على مستوى آخر للوعي. ولذلك يقول جولدمان إن التحليل النفسي يختزل السلوك الإنساني كله في ذات فردية، وفي شكل واحد لرغبة في موضوع، بغض النظر عن اعلان هذه الرغبة أو التسمي بها. أما البنية التوليدية فإنها تفصل السلوك على مستوى الليبدو (الذي يدرسه التحليل النفسي) عن السلوك الذي ينطوي على خاصية تاريخية لذات جماعية، بحيث تؤكد البنية التوليدية، دوماً، أن هذه الذات لا يمكن أن توجه إلى موضوعها إلا بعد توسط الملمح بتفضيحه الانسجام^(١١).

ويقدر ما يوحد التحليل النفسي بين الشرح والتفسير فإنه يبحث عن المبدأ الشارح للعمل الأدبي فما دون وهي الكتاب، وليس في العمل الأدبي ذاته. ومن هنا يشرح العمل بما ليس فيه، ويحيله إلى مجهول قار في أغوار لاوعي فردي متعال عنه. وبغض النظر عن خطورة التسوية بين حانتي التفسير والشرح للعمل الأدبي فإن الإحالة إلى مجهول



العمل ، بل ما أكثر ما تتعارض معها . والحل الأمثل لتجاوز خطر هذا التعارض هو عدم الالتفات التام للمقاصد الواعية للكاتب ، والتعامل معها - في نفس الوقت - باعتبارها جانباً من جوانب كثيرة يمكن أن تساعد في «الشرح» . ومن هنا يصبح شأن المقاصد الواعية شأن أي عمل نقدي آخر يمكن أن يفيد منه الناقد ، بشرط أن يؤسس تفسيره الخاص معتمداً على النص الأدبي وحده ، دون أن يمنح المقاصد الواعية أي قيمة متميزة .

ولو عكس الناقد الأمر وتجاهل المقاصد الواعية تماماً فإنه قد يجرم نفسه من معطيات تجريبية ، يمكن أن تعينه - ولو بطرائق غير مباشرة - في الشرح . ولو تميز الناقد لهذه المقاصد فإنه سيحول النقد الأدبي إلى نوع آخر من التراجيح والسير . وسنجل خطورة الوضع الأخير في فرض مبدأ خارجي مغاير للعمل الأدبي ولن يتج عن فرض هذا المبدأ سوى تدمير التلاحم الداخلي لبنية العمل الأدبي . وإزاء هذا الوضع الخطير تؤكد النبوية التوليدية أن «السيرة» ليست عنصراً في شرح العمل الأدبي ، كما أن المعرفة بمقاصد الأدب الواعية ليست عنصراً أساسياً في فهم أعماله الأدبية ، ذلك لأنه كلما زادت أهمية الأعمال الأدبية زاد استقلال وجودها الخاص ، وزادت قدرتها على أن تسلم نفسها - ذاتياً - إلى الشرح ، بواسطة تحليل وعي الطبقات الاجتماعية المختلفة .

هل يعني هذا كله إلغاء الوظيفة الفردية ونفيها في الإبداع الأدبي ؟
بالقطع لا . وإنما يعني تأكيد أن هذه الوظيفة - مثل غيرها من الحقائق - وظيفة جدلية ، يجب أن نلبس أقصى المجهود لفهمها . ولا يجزم أحد - فيما يقول جولدمان - بقطع الصلة بين المنتجات الأدبية وأصحابها ، ولكن يظل لهذه الأعمال متعلقها الخاص ، فلا تصبح مجرد «استجابة شرطية أو مجرد تدفق آلي» . إن هناك تلاحماً داخلياً في بنية الجماع الشامل من الكائنات والأحداث الحية في الأعمال الأدبية ، ونقد ما يشكل هذا التلاحم - فيما يقول جولدمان - كليات هذه الأعمال فإنه يؤكد ضرورة فهم عناصرها من حيث علاقة كل منها بالآخر ، ثم علاقتها جميعاً ببعضها . ولذلك فإنه كلما زادت عمق العمل الأدبي زاد طابعه الشخصي ، لأن مثل هذا العمل لن يتاح إلا لشخصية غنية قوية ، قادرة على أن تفكر في كل جوانب رؤية العالم وتعيش فيها . وإذا كانت رؤية العالم تظل - دوماً - في حالة صنع ، فإنها تنبع بشق الأنفس في وعي المجموعة الاجتماعية ، ونحتاج إلى الكاتب العبقري النابه الذي صوغها ويكشفها للوعي . وكلما كان العمل أكثر تعميراً عن كاتبه يقرى فإنه يفيد أكثر قابلية للإلهام اللغوي ، دون أن نحتاج إلى الإشارة إلى سيرة مبدعه أو مقاصده الواعية» (١٣) .



وإذا كان الخلاف بين «النبوية التوليدية» و«التحليل النفسي» يرجع إلى طبيعة الذات الفاعلة للبيئة ، واختزالها - في التحليل النفسي - إلى ذات فردية تقع على مستوى «البيولوجي» في لادوي الفرد ، فإن الخلاف بين «النبوية التوليدية» واتجاهات النبوية الشكلية المعاصرة

الناقد ان يتيقن ، في كل الأحوال ، بما يقول - فلا يفترض - اعتيالا - أن هذا العمل الأدبي أو ذلك يؤسس بنية ، بل يجب على الناقد - في جميع الحالات - أن يصل إلى نخط ، أو نموذج ، يتألف من عدد محدود من العناصر والعلاقات ، يتمكن به هذا الناقد من تفسير المادة الإمبريقية التي يتألف منها العمل الأدبي ، أو تتألف منها الأعمال الأدبية .

وليس من الإفراط - والأمر كذلك - أن ننشد نموذجاً يفسر ثلاثة أرباع ، أو أربعة أخماس النص ، وإلا أنسلنا أنفسنا لتقلبات الفرضيات الهوج ، التي تطرح بالنص في كل اتجاه ، وتجعله قابلاً لكل صورة ، يفقد النص - في النهاية - بعده الأنطولوجي .

وسنرى هنا كلاً أن العمل الأدبي ليس تعبيراً مباشراً عن «اللاوعي الفردي» للكاتب ، وأهم من ذلك أنه ليس تعبيراً مباشراً عن أي شيء . وليس يعني مثل هذا الفهم إلغاء ارتباط العمل الأدبي بشيء خارجي ، فالجلد المهرج للنبوية التوليدية كلها هو الصلة التي تربط بين بنية العمل الأدبي وأبنية معبنة من الوعي في المجتمع ، ولكن معناه أن الصلة تقع على أساس بنوي ، أي على مستوى الفاعل أو التجاوب بين الأبنية ، مما يعني إلغاء مفهوم الهاكاة الكامنة في وصل العمل الأدبي بالوعي الفردي ، والانتقال بالعمل من مفهوم المرأة العاكسة إلى مفهوم البنية المؤسسة لدلالة موضوعية ، لها استقلالها .

ومن هذه الزاوية تعالج النبوية التوليدية مشكلة العلاقة بين المقاصد الواعية والأدب والدلالة الموضوعية لأعماله ، فتؤكد الدلالة الموضوعية ، باعتبارها الغاية الأساسية التي يسعى إليها الناقد . ولكنها لا تتطرق لفحوى المقاصد الواعية ، كما فعلت مدرسة النقد الجديد New Criticism في أمريكا (١٤) ، كما لا تتطرق لفاعله في تأكيد هذه المقاصد ، كما يفعل بعض دارسي الهرميتيوطيقا المعاصرين ، كرد فعل للنقد الجديد (١٥) ، وإنما تعالج النبوية التوليدية هذه المقاصد من منظورها الخاص الذي يلح على الدلالة الموضوعية للعمل الأدبي باعتباره بنية معبرة (على مستوى التولد البنوي) عن رؤية العالم .

إن جولدمان يؤكد وجود فاصل واضح بين المقاصد الواعية للمؤلف - أي أفكاره الفلسفية ، أو السياسية ، أو الأدبية - وبين الطريقة التي يشعر بها ، أو يرى بها العالم الذي يحلقه . ويؤكد أن انتصار المقاصد الواعية إنما هو تدمير للعمل الأدبي الذي تشهد قيمته الجمالية على مدى تعبيره - رغم المقاصد الواعية للكاتب ، بل عكسها في كثير من الأحيان - عن الطريقة التي يشعر بها الكاتب ، أو يرى بها شخصياته . والأمثلة المشهورة على ذلك ، عند جولدمان ، تردنا إلى بلزاك ، ودافني ، وجوته ، وهي تذكرنا بتسميز لوكاشي الشهير بين «الوعي الأيديولوجي» و«الإحراق الجمالي» ، وهو تميز يقود - على مستوى التفسير - إلى التحليل الأدبي المتأصل للدلالة الموضوعية للعمل ، على مستوى العلاقات الأدبية لبنية ، مثلاً يقود - على مستوى الشرح - إلى الكشف عن التوازي الدال بين هذه العلاقات الداخلية وعلاقات البنية الأشمل التي يتولد منها العمل . ومن هذا المنظور يقول جولدمان إن العمل الأدبي له - بالتأكيد - وظيفة فردية دالة عند صاحبه ، ولكن هذه الوظيفة لا تتصل اتصالاً مباشراً بالبيئة التي تحكم

فإن النشاط الثقافي بأشكاله المختلفة - دينية ، فلسفية ، فنية ، أدبية - يؤسس نوعاً معيناً من السلوك ، من حيث أنه يحقق ، في كل مجال من مجالاته ، بيئة متلاحمة دالة^(١١) .

وإذا كان السلوك الإنساني محاولات مستمرة تتمثل في استجابات دالة إلى مواقف ، فإن هذا السلوك يهدف إلى خلق توازن بين ذات الحدث ، أو فاعله ، والموضوع الذي يؤثر فيه . ولكن هذا التوازن ذو طابع مؤقت فحسب ، لأنه يرتبط بموقف يحول السلوك الإنساني فيه العالم ، على نحو يكشف فيه التحول عن عدم ملائمة توازن سابق ، فيولد انجماها إلى توازن جديد ، يتم تجاوزه هو الآخر ، بموقف مغاير ومحاولة مغايرة . ومن هنا يصبح الواقع الإنساني منظوماً على عمليات مزدوجة الجانب ، تتمثل في هدم توازنات (أبنية قديمة) ، وبناء كليات جديدة . تمكن من خلق توازنات قادرة على اتباع المطالب الجديدة للمجموعات الاجتماعية^(١٢) .

وإذا كان هذا الفهم للسلوك الإنساني يعنى تحديد البنية باعتبارها وظيفة ، ترتبط بتجاوز التعارض في الموقف السلوكي ، فإنه يؤكد أن البنية ليس لها ثبات مطلق ، وأنها تتغير بتغير نسق الشرط المرتبط بالموقف المتعارض المؤدى إليها . وإذا حولنا هذا التحديد إلى الأفعال الأدبية ، قلنا : إن الأفعال الأدبية أبنية مشروطة بالموقف المتعارض الذي أدى إليها ، وأنها ليست أبنية متعالية تفهم خارج وظيفة ، أو خارج الموقف ، وإنما هي أبنية مرتبطة بوظيفة ، نابعة من موقف ، وبالتالي لابد أن تتغير إذا تغير الموقف ، وتطلب أداءً جديداً لوظائف .

وما دمتنا قد أكدنا الموقف ، على هذا النحو ، وأكدنا الوظيفة ، فقد أكدنا بالتالي الذات الفاعلة في البنية ، فأثبتنا المجتمع والتاريخ . وأهم من ذلك أن هذا الفهم لابد أن يؤكد الطابع الجدلي لتحولات البنية ، بحيث لا ترد هذه التحولات إلى قوانين منغلقة في نسق مستقل بنفسه وكامل في ذاته ، بل ترتبط التحولات بالاستجابات المختلفة للذات التي تواجه موضوعها .

ورمما كانت كلمة «بنية» ، في هذا السياق ، كلمة مراوغة ، لأنها تنطوي على إيهام بالسكون ، ولكن هذه المراوغة تختفي عندما نربط بين «الأبنية» و «الانجماجات السلوكية» . ونحدد الأخيرة من حيث خصائصها التكاملية التي تنطوي على عمليات هدم وبناء . ومن هنا يمكن النظر إلى الأفعال الأدبية ، على مستوى دياكروني (تعاقي) ، باعتبارها عمليات بنوية تنطوي على هدم لأبنية قديمة ، وتأسيس لأبنية جديدة ، بحيث نفع ، في هذا المستوى ، مجموعتين من العوامل تحدث التحول في الأبنية ؛ أما أولها فداخل ، ولكنه لا يفهم إلا من حيث هو استجابة لمجموعة أخرى من العوامل الخارجة . وعندما نفهم الجدلي بين المجموعتين فإننا نفهم المنطق الداخلي لبنية الأفعال الأدبية ، ونفهم بالتالي تحولاتها التي تتحدد في ضوء قانون آخر عن «الانتقال من الكم إلى الكيف» إلا أنه يصبح - هنا - قانوناً معدلاً يرادف التحول من استجابات بنوية قديمة إلى استجابات بنوية جديدة ، مختلفة التوجه .

وإذا عدنا إلى المبدأ الأساسي وهو أن الإبداع الأدبي جانب من السلوك الإنساني يخضع لنفس القوانين ، من حيث أنه ينطوي على محاولة

يرجع إلى أن هذه الانجماجات الأخيرة تخلق هذه الذات تماماً ، لتحل محلها نسقاً مجرداً متعاليًا دون «ذات» ، إلى درجة تصبح معها البنية نظاماً شكلياً ، منطلقاً على نفسه ، ينطوي على تحولات داخلية ، لا تخضع لأي شيء سوى هذا النظام ، ولا تتصل بأي شيء خارجه .

ومادامت «البنوية الوظيفية» تؤكد الأهمية الأساسية للأبنية في فهم التاريخ فإنها لابد أن تحول الدفاع الحار عن وجود الذات الفردية غير متصلة عن وجود الذات الجاوزة للفرد ، على أساس أن الأخيرة هي العنصر الفعال في البنية ، والفاعل الذي يحدد وظيفتها . ومن هنا فإن البنية الوظيفية ، كمفهوم ، تؤكد أن البنية ليست كياناً منطلقاً بسجن الإنسان ، أو يستجده من التاريخ ، ليحل محله شكلياً مطلقاً بلا مضمون ، أو معنى ، أو وظيفة ، أو ذات ، بل يؤكد المنهج - على العكس من ذلك - البنية باعتبارها خاصية مميزة لنشاط فاعلية خلقة ، تصنع النسق وتخلق الأنظمة ، في حركتها التاريخية ، أي في ممارستها الدالة . ولذلك لا يكتب جولدمان عن تذكرنا بأن علينا أن ندرك أن لكل بنية دالة ، وأن هذه الدالة تاج ذات فاعلة وحققة لوظيفة ، فإذا حلقت الذات واستيعبتنا الوظيفة دمراً دالة البنية ، وحولناها إلى مجرد نسق جبري مغلق .

ولا يمكن جولدمان بذلك بل يصب هجومه على «البنوية الشكلية» أو «البنويات القلوية» كما يمثلها كلود ليفي شتراوس في الإثنولوجيا ، ولا كان في التحليل النصي ، والتوسيم في بعض تيارات الماركسية المعاصرة ، ورولان بارت في النقد الأدبي^(١٣) . والجدر الخلاف بين بنوية جولدمان الوليفية وكل هذه البنويات يتمثل في أنها تخلق في تقديره - فاعلية الذات تخلق التاريخ ، وتتجاهل الوظيفة فتنسج الدلالة . ولذلك يقول عن ليفي شتراوس - على وجه الخصوص - «إن ليفي شتراوس يمثل نسقاً شكلياً يهدف إلى الاستبعاد التام لأي اهتمام بالتاريخ أو بمشكلة المعنى» .

وما يقدمه جولدمان ، في مواجهة ، «شكلي» «البنوية عند ليفي شتراوس هو «وليفية» البنية ، مما يعنى ربطها الدائم بذات ووظيفة دالة في التاريخ وليس خارج التاريخ . ويلج جولدمان - في هذا الإطار - على أن الإبداع الأدبي جانب من جوانب السلوك الإنساني . قد يكون جانباً متميزاً . لكنه يظل جانباً ينطوي على نفس الطبيعة التي تحكم غيره من الجوانب ، فيظل خاضعاً - بالتالي - إلى نفس القوانين . وينطوي هذا المبدأ العام على التسليم بوجود خاصية شاملة تؤكد أن السلوك الإنساني لا يمكن أن يكون سلوكاً إلا إذا كان دالاً ، أو يسعى إلى أن يكون دالاً ، ذلك لأن الإنسان ، عندما يقوم بأي فعل من الأفعال ، فإنما يواجه موقفاً ينطوي على أداء مهمة ، أو ينطوي على مشكلة تتطلب حلاً . ولذلك لا تنفصل محاولة الإنسان ، في تغيير العالم بسلوكه يي وإزائه ، عن استجابة دالة إلى المشكلة التي تواجه هذا الإنسان . يضاف إلى ذلك أن الإنسان يميل ، بغض النظر عن نجاحه في ذلك ، إلى أن يصالح بين استجابات مختلفة ، يضطر إلى أن يقدمها في مواجهة المشاكل المختلفة التي تواجهه ، وأهمي بذلك أن كل البشر يميلون إلى أن يشكلوا بنية متلاحمة دالة لأفكارهم ومشاعرهم وسلوكهم . ومن هذه الزاوية

ومن هذه الزاوية يلج رولان بارت عالم فيديرا معلنا أن الأدب لا يسلم نفسه إلى الدرس الموضوعي إلا على أساس من نظامه الداخلي ، وأن هذا النظام شركة ما بين العمل والناقد ، فليس هناك قراءة بريئة للأدب . وإذا كان الوضع الخاص للأدب ينطوي على مفارقة لافتة (ذلك لأن الأدب جاع من الموضوعات والقواعد والتقنيات والأعمال ، ووظيفته ، تحديدا ، تنسب موضوعية ذاتية) فإن النقد نفسه ينطوي على هذه المفارقة . وإذن ، فلا مفر للناقد من تقبل المراهنة المحترقة ، وبالتالي الحديث عن واصلين وعدم الحديث عنه في نفس الوقت . ومادام الناقد يتبنى إلى الأدب فإن أول قاعدة موضوعية له هي الكشف عن نظامه الخاص في القراءة . وإعلان عدم حياجه منذ البداية .

ومن السهل أن نلاحظ ما يكن وراء هذه المبادئ التي يطرحها بارت : لقد تراجع البعد التاريخي لمسرح واصلين وتقهر إلى المؤخرة تماما ، واختضعت «الذات الفاعلة» في النص لتحل محلها ذات الناقد بدعوى استحالة القراءة البريئة ، وتحولت «فيدرا» إلى نظام من الدلالات الجاوزة للزمان ، واختضعت الوظيفة الدالة من حيث علاقة العمل برؤية العالم . وهكذا نواجه نظاما مطلقا من الدلالات يقع ما بين الناقد والعمل ، وليس نظاما متولدا ما بين النص والمجموعة الاجتماعية التي انتجته . ومادامت الكتابة فضلا لارما (بالمعنى التحويي) فليس أمامنا سوى نظامها المخلق كالسنن ، حيث ترتبط بنية مسرح راسين - عموما - بمخارقة الأسمكة الداخلية في المسرحيات ، فتواجه العلاقات المكانية بين الغرفة والمدخل والمخرج ، تلك العلاقات التي تتوازي مع حركة البطل للمسجون الذي لا يستطيع الخروج دون موت . ثم نواجه صيغ العلاقات الإنسانية ، على مستوى الاشتباه والسيطرة ، مما يتبع الاغتراب على مستويات متعددة لتعارضات ثنائية لا تحل ، فتواجه انشطار العالم الراسيني إلى طرفين متعارضين .

وعندما يقلص عالم راسين في هذه العلاقات الثابتة تصبح بنية «فيدرا» قائمة على الانتقال بكيونة الكلام ذاتها إلى المسرح ، في فعل ينطوي على الهازفة المتساوية في تحلل الكلام أكثر مما في معناه ، وفي اعتراف فيديرا أكثر مما في حيا . وكأن «فيدرا» هي تراجيديا الكلام المسجون والحياة المحصورة . وكأن مأساتها لا ترتبط بذاتها عندما أحب هيبوليت ، بل في صراعها للصمت عن هذا الذنب . إن تلفظها به أمام لينون وهيبوليت وتزييه يقربا من الحرية ، ويمثل درجات في الاقتراب من حالة الكلام الأكثر صفاء . وإذا كان بوحها لايتون بوحا تراجيبا تحل فيه عقدة الكلام نفسها بنفسها ، (لأن لينون في مقام الأم منها ، وهي الوجه الآخر لفيدرا) فإن بوحها أمام هيبوليت يمثل لعبة مسرحية لأداء حيا ، أما بوحها أمام الزوج تزييه فهو اللقوة التي يتم فيها الاعتراف أمام الشخص الذي السخط الخطي بوجوده ذاته .

وليست بقية الشخصيات سوى صورة أخرى لنفس البنية المنطوية على التعارض التالي بين الكلام والصمت . ولكن تمييز فيديرا مجرد تأرجحها بين التقيضين اللذين يتعكسان في المكان ، فتتمزق فيديرا ، مرة أخرى ، بين الكهف والشمس ، ولا حجب فأبرها ميتوس الذي يتبنى إلى نظام الكهف العميق ، المغم ، وأنها باسيفيا التي تتحدب من

لخلق التوازن . فإن هذا المبدأ يقودنا إلى تأكيد الذات الفاعلة ، وأهم من ذلك أنه يقودنا إلى فهم هذه الذات الفاعلة باعتبارها ذاتا مرتبطة بمجموعة إجتماعية ، أو طبقة . وعندئذ يواجه مبدأ جديدا ، يلزم من المبدأ الأساسي ، مؤداه أن العلاقات بين العمل الأدبي والمجموعة الاجتماعية تنطوي على نفس نظام العلاقات بين عناصر العمل الأدبي والعمل الأدبي ككل . وإذا صح هذا المبدأ اللازم . وهو صحيح عند جولدمان ، فلا يمكن دراسة العمل إلا بتحديد علاقته بالمجموعة الاجتماعية التي يحقق لها العمل وظيفة دالة . أي أن علينا تحديد نظام العلاقات بين المجموعة الاجتماعية والعمل الأدبي ، وفي نفس الوقت ، تحديد العلاقات بين العناصر المكونة للعمل والعمل ككل . وهكذا تصبح مطالبتين - على مستوى الإجراءات التطبيقية - بالقيام بعملية مزدوجة ، محورها الأول هو الفهم أو التفسير ، على مستوى علاقة الأجزاء بالكل في العمل الأدبي ، ومحورها الثاني هو الشرح على مستوى تمثيل ، أو تمجيد ، هذه العلاقة بين الكل والأجزاء مع العلاقة بين الأحوال والمجموعة الاجتماعية ، أو الطبقة .



وإذا عدنا ، مرة أخرى ، إلى واصلين الذي درسه جولدمان وقارنا بين دراسته ودراسة رولان بارت ، وهو ينوي شكل ، إن لم يكن أهم البنيويين الشكليين قاطبة ، أمكن لنا أن نلمح الفرق بين توجه «البنيوية الهولندية» و «البنيوية الشكلية» في دراسة نص أدبي واحد ، وليكن مسرحية «فيدرا»^(١٧)

نقد تحدث رولان بارت ، في كتابه «عن واصلين» (١٩٦٠) عن اتجاه جولدمان في النقد ، على أساس أنه اتجاه ينظر إلى العمل الأدبي باعتباره «علامة» على شيء يتجاوزها ، بحيث يتوجه هذا النقد - باستمرار - إلى فض الشفرة الأدبية للعمل ، فينظر إلى «العمل» - العلامة - باعتباره «دالا» ينطوي على «مدلول» لابد من كشفه بطريقة ترس - دلالة» ، هذا العمل . ويقول بارت إن لوسيان جولدمان قدم أرق نظرية لما سببه «نقد الدلالة» في معارها التاريخي ، حيث يوجه مركز الاهتمام في نقده إلى «فصح العمل» ، باعتباره دالا لمدلول ، وليس باعتباره حلة لمدلول . ولكن بارت يرى أن هذا النقد يظل نقداً «غير بريء» لأنه ينطوي على إسقاط للموقف السياسي لجولدمان ، كما ينطوي على التسليم بمبدأ الهاكاة ، حيث ينظر جولدمان إلى العمل باعتباره محاكاة نموذج مستقل عنه . فتحول العلاقة بين العمل والنموذج المستقل إلى علاقة تمثيل فحسب ، ذلك كله رغم تركيز جولدمان الواضح على تعدد المستويات بين العمل الأدبي والنموذج المستقل . ومع ذلك ينتهي جولدمان - فيما يقول بارت - «إلى الإعلان لمبدأ الدلالة» ، فيتمنى بوسائل وواصلين إلى مجموعة سياسية محيطة بحيث تكون رؤيتها للعالم هي إعادة انتاج هذا الاحباط ، كما لو كان الكاتب لا يملك أي لقوة أخرى سوى نسخ ذاته حريا»^(١٨) .

عليه - وحده - أن يواجه المقدور غير المفهوم ، وأن يختار بين الوهم الذي لاشارفه المصبة في البقاء في العالم ، أو الموت الذي يعنى الانسحاب من العالم . وليس من عادة السماء - فبأ يقول «تبراميه» رسول الحقيقة في المسرحية :

يكن
أن تدخل في أمورنا
عندما نحن الساحة

(ب) وهناك العالم الذي تحمله شخصيات هيولت ولينيه وأريسا ولينون : وهو عالم زائف ، لا ينطوي على حقيقة أو قيمة ، سوى أنه يتيح سبيل الخطأ أمام البطل فيدعه إلى اكتشاف الحقيقة .

(ج) وبين هذين التقيضين - الصامتين ، غير القابلين للحوار - تقع فيدرا التي تغل الإنسان الجنسي بأجل معانيه في المسرحية . وتنبع مأساتها من استحالة التوفيق بينها وبين العالم من ناحية ، وبين المطالب المتعارضة للألفة من ناحية أخرى .

ومن هنا يشتمل جوهر الصراع في المسرحية في الحوار بين فيدرا والآلهة الصامتة من ناحية وبينها وبين العالم من ناحية ثانية . وكأنها تعيش بائسة عن تكامل لا وجود له ، لأن تكاملها يقوم على وحدة قيم متعارضة تماماً في العالم الذي تحاوره . وما تسعى إليه ، وما تظن أنها تحققه ، هو الوحدة بين عواطفها وسمعتها الشخصية . وبين النقاء الكامل والحب الهرم ، وبين الحقيقة والحياة . ولكن هذه الوحدة مستحيلة ، لأن «فيدرا» لا تقابل في العالم الفعل (الذي تؤمن - وهما منها - ببقائه) سوى رجال عاديين ، زعيمهم مطالبها المهولة ، التي تترك نظامهم الذي قبلوه ، دون أن يفكروا في حقيقته ، فلا يكون هيولت سوى رد فعل واحد طوال المسرحية ، وهو الرغبة في الفرار من شخصية فيدرا التي تجمع بين أكثر العناصر تناقضاً - تجمع بين الجمجم والنجم والعدالة والحظيطة - وهو يصرح بذلك عندما يعلن :

ذلك الأيام الجميلة انتهت ، وكل شيء تغير وجهه
مند أرسلت أيتها ابنة مينوس وباسيفيا
إلى هذه العواطف .
واستبعدنا

أما هذا الوصف الذي ينطوي عليه البيت - «ابنة مينوس وباسيفيا» - فإنه يقدم نموذجاً مصغراً للتعارض الذي تنطوي عليه فيدرا نفسها ، فأبورها مينوس يتنى إلى الجمجم (فهو قاضى الخطأ فيه) وأماها باسيفيا تتنى إلى السموات ، وفيدرا تجمع بينها فتجمع بين طرفين متعارضين وتضارب لا يجل (ويكشف البيت عن التعارض الدلال على مستوى التعارض الصوفي بين الامميين) . ومن هنا يفشل حوارها مع العالم وحوارها مع الآلهة ، فتصبح الحياة ، في نظرها ، هي الخطأ العظيم والجريمة الكبيرة . لقد كانت على صواب عندما قررت أن تترك الشمس والأرض وراءها . وإذا كان يمكن للآخرين أن يعيشوا تحت أعين الآلهة

الشمس . وإذا كانت فيدرا تدفن سرها كي تعود إلى الكهف والحياة المبهوذة ، فإن قوة أخرى تدفعها إلى اعلان السر ، والخروج من الكهف ، والبقاء تحت الشمس .

وهكذا ، تقوم بنية فيدرا على نسق ثلاثي من العلاقات بين تعارضات ثنائية : فتواجه التعارض للمكاني بين الكهف (المحجرة) والشمس (الخارج) ، والتعارض الإنساني في الحب بين الأذعان والسيطرة ، حيث يمارس الطرف الأول السيطرة الكاملة على الطرف الثاني ، أو يجب الطرف الأول الطرف الثاني الذي لا يبادل الحب ، والتعارض الأخير بين الفعل الذي يرادف الكلام والصمت الذي يعنى انتقاء الفعل ، ثم تتجاوب هذه العلاقات في مستوى آخر ليم اسقاط محور التضام على محور الاختيار ، لو استخدنا مصطلحات باكونس ، فيعكس التعارض للمكاني على التعارض الإنساني ، وتتحول ثنائية اللغة - الكلام إلى عمل آخر لتعارضات أخرى ، لتصبح «فيدرا» - في النهاية - نسقاً متناقضاً تماماً على نفسه ، أو فعلاً لا يتصدى إلى أى مفعول خارج نطاقه الذاتي .

ومن المؤكد أن هذه القراءة التي قدمها رولان بارت لفيدرا تبدو قراءة شكلية تماماً من نظر جولدمان ، بل قراءة تكشف عن ذاتية الناقد الذي يبنى «الدلالة للموهوبة» للعمل ، عندما يعزل بيئته عن الذات ، والحوصل ، والوظيفية . ولقد قام جولدمان بتحليل مسرح راسين ، قبل بارت ، ولكنه تعامل مع هذا المسرح - كما قلت من قبل - باعتباره مجموعة من الأبنية الأدبية التي تتجاوب مع أبنية أخرى فلسفية في كتابات بركات ، وعلى نحو تتجاوب معه كتابا المبهوتين في رؤيته تواجيدية في العلم . ومن هذا المنظور تتحدد «فيدرا» عند جولدمان ، ويلمح توازي العلاقة بين أجزاءها مع العلاقة بين العمل ورؤية العالم .

وعند هذا المستوى تصبح «فيدرا» صياغة متلاحمة عاهاها الوهم الذي يكابده البطل التراجيدي (= فيدرا) ، عندما يتصور إمكانية الحياة في العالم دون تنازل أو اختيار ، وعندما يترجم إمكانية الحوار مع العالم . و «فيدرا» ، من هذه الناحية ، أقرب مسرحيات راسين إلى الرؤية التي تكشف عنها «الأفكار» لبركات . وهذا يعني أن المفتاح إلى «فيدرا» - وبالتالي إلى «الأفكار» - يكن في تقرير المفارقة التي تنطوي عليها القيمة الإنسانية ، تلك القيمة التي تتصل بالنسج الخلف في تراجيديا راسين وبجال الأخلاق والنظرية المعرفية العامة في «الأفكار» . ومن هنا تواجهنا ، في المسرحية ، ثلاثة أنواع من الشخصيات ، تمثل ثلاثة أنواع من الحقيقة والقيمة :

(أ) هناك الآلهة (الشمس . فينوس) وهي كائنات مشاهدة ، صامتة ، محايدة ، لا تقدم أى عون إلى البطل التراجيدي (فيدرا) الذي يؤسس ضميره الأخلاق على وجودها . ولا تكني الآلهة بالمشاهدة المحايدة ، بل تترك البطل بمطالبها المتعارضة ، فهامى «الشمس» تمنح «فيدرا» من التفرط في طهارتها ، بينما «فينوس» تدفعها إلى الإغواء على حبها ، دون أن تقدم كتابتها - الشمس أو فينوس - أى عون للبطل إلى يكابد - وحده - «أدولة التوفيق بين المطالب المتعارضة» إذ

الوقت ، وتحاول الوصول إلى «موضوعية ذاتية» لا تنفصل عن ذلك الشعار الخلب الذي يقول : «لا توجد قرامة روية» . ويصبح للمنى - عند جولدمان - قرين محاولة تحقيق «وحدة الذات والموضوع» ، ومرتبطة بالبحث عن «دلالة موضوعية» ، تتجلى على مستوى «الطير» و «الشرح» . وإذا انطلق معنى النص - في حالة بولوت - واتن «الشرح» ، فإن المعنى ينفص - في حالة جولدمان - فتعود البنية ، من داخلها ، إلى تولدها . وإذا كان بولوت يؤكد الزورم الدلال (لها على الزورم التحوى) لهذه البنية ، باعتبارها البدء والمعاد اللذين لا يفصل بينهما شئ ، واللذين يتحولان إلى شئ واحد ، فإن جولدمان يؤكد أن بنية العمل الأدبي تمثل نقطة البدء ونقطة المعاد ، ولكن تقع بينهما الوظيفة ، التي لا تتجلى إلا على مستوى التولد . ويظل جولدمان مخلصا لبداه الأخير ، وهو : «أن كل ظاهرة إنسانية بنية ، من حيث أنها توجد داخل ظاهرة أكبر ، في علاقة لا يمكن فهمها إلا باعتبارها علاقة وظيفية» .



إذا كان الإلحاح الحاد على «وظيفية البنية» أو على «تولدها» هو الذي يميز ما بين «النبوية التوليدية» و «النبوية الشكلية» ، فلا شك أن الإلحاح على «البنية» هو الذي يميز منج جولدمان ويرتق به عز المناهج السوسيولوجية التقليدية في دراسة الأدب . لقد طرحت «النبوية التوليدية» - فيما يقول جولدمان - مفاهيم راديكالية غيرت من وجه الدراسات الإجتاجية التقليدية للأدب (وأضحى بها ما يشبه ما هو موجود - حتى الآن - في النقد العرق المعاصر من موازنات سطحية ، آلية ، بين بعض مضامين الأفعال الأدبية وبعض الخصائص السطحية لما يسمى طبقات) وقضت ، أو كادت ، على خرافة «الامتصاص» للواقع الإجتاجي ، وأكدت القيمة المحالة للأفعال الأدبية ، فلم تحولها إلى «ولائق» إجتاجية ، لحاسب على أساسها ذم الكتاب أو ضائرهم ولم تنفر من مواجهة الطبيعة التخيلية للأفعال الأدبية ، بل جعلتها ملمحا مميزا لكل عمل أدبي أصيل . وسأحاول أن أقدم نموذجا تصوريا وإجرائيا لدراسة التحولات الإبداعية التي تباعد ما بين العمل الأدبي والواقع الإجتاجي الذي يتصل به ، وقدرت - في هذا الجانب - وجود تواسط وتضيقات لا يتجاهلها إلا ساذج أو جاهل بطبيعة العمل الأدبي . ولذلك أكد المنهج «البنية» باعتبارها نقطة الإنطلاق ، وألح على أن البنية الواحدة يمكن أن تتحول إلى محتويات بالغة التباين والتنوع ، ومع ذلك لا تغاير بينها . وإذا كانت «روية العالم» نفسها تؤدي وظيفة فإنها تؤدي على أكثر من مستوى ، مما يجعلها تتجلى على أكثر من محور . ومهمة المنهج - من هذه الزاوية - هي البحث عن البنية القارة وراء محتويات متباينة ، ومهر مستويات متعددة ، ومحاور متعددة . وعندما نجعل «النبوية التوليدية» هذا الهدف نصب أعيننا ، فإنها تركد «وحدة العمل الأدبي» ، وتبرهن على فاعليتها إزاء الأفعال الأكثر تلاحقا .

الخفية فإن «فيدرا» لا يمكن أن تعيش تحت هذه الأعين . وهي تجلس بهذا منذ البداية ، عندما تحدثت إلى الشمس التي تراها للمرة الأخيرة . ومن هنا فإن الزمن يدور في المسرحية ، فلا يتجه في خط أفقي ، أو خط صاعد ، بل يستدير كالدائرة ، لتعود إلى نقطة البدء ، فالبنية معروفة منذ البداية ، والشمس اللامبالية مستظلمة كما هي ، تشرق صامتة على عالم يفقد معناه تحت أشعتها . ولن يعرف أحد ما إذا كانت فيدرا ستعود إلى «مينوس» أو «أيبا» في الجحيم ، أو إلى «باسيفا» أو «أيبا» في السموات العل . وتختتم المسرحية بكلمات الملك «تيزيه» (المخطئ دائما) ويعود كل شئ كما كان . يستمر العالم وتستمر الآلة في المشاهدة والمراقبة ، دونما عون ، وليس للإنسان سوى أن يقبل ما قدر عليه .

وهكذا ، تصبح «فيدرا» تراجيديا الأمل المحيط ، فتصوغ «روية مضاربة» عن عالم يفرودا إلى بنية أخرى أكثر شمولاً في وهي «الطبعة» أو «المجموعة الإجتاجية» ، التي عبر عنها راسين . ونعود - مرة أخرى - فتغادر العمل إلى خارجه . ولا عجب في ذلك . فلقد قلت إن المنهج - عند جولدمان - خارجي داخل في آن ، ومن خلال التفسير والشرح يتحرك المنهج صاعدا من الأبنية للملاحظة للأعمال الأدبية عند راسين ليقرأنا بأبنية بسكال ، ليكشف عن روية للعالم ، ليصمد منها إلى الوعي الطبقي (الفيستيني) ومنها إلى الطبقة الإجتاجية (الناتية الشريفة) / أو نبالة للمسرح) ثم يهبط المنهج - مرة أخرى - إلى العمل الأدبي ليناقش أدق ما فيه ، حتى يصل إلى التمازض الصوفي في «أيبا» مينوس وباسيفا ، فيلفتنا إلى التمازض بين انغلاق الصوت في «مينوس» وانفتاح معناه في «باسيفا» ، وذلك في حركة لا تتوقف في الكشف عن علاقات التكوين في الأبنية الصغرى والأبنية الكبرى ، والعلاقات الوظيفية التي تصل ما بين الجميع .

تري ما هو الخلاف بين قرامة بولوت وجولدمان لنفس المسرحية ؟ إن كلتا القراءتين تبدأ من نقطة واحدة هي البحث عن «النسق» أو «النظام» أو «البنية» التي تصنع للعمل الأدبي «لجانسا شاملا» . ولكن الخلاف ينبع من مفهوم «البنية» التي يفهما جولدمان فيها تاريخيا ، يصلها بالذات والتحول والوظيفية ، فيصل ما بينهما وبين مشكل بعبه يتطلب حلا عند مجموعة إجتاجية محددة ؟ و«البنية» التي يفهما بارت فيها يتجاوز التاريخ ، ويلقى ذاته الفاعلة ، فتصبح «البنية» إسقاطا لنموذج ذهني قاري وهي الناقد قبل أن يكون قارا في العمل نفسه . وكان جولدمان وبولوت ، في الحقيقة ، يبحثان عن شيئين تحفظين في فيدرا . أما بولوت (ولا شك أنه أفاد من تفسير جولدمان) فيبحث عن حالة سكنوية ، يثبت فيها النص ، مستقلا به عن التاريخ . أما جولدمان فيبحث في النص عن التلاحم الداخلي الذي يربط بين الأجزاء والكل من حيث تحقيقه لوظيفة على مستوى العلاقة بين النص والمجموعة الإجتاجية .

ويتعد الخلاف بين المنهجين في تجاوز مفهوم البنية إلى الإجابة عن السؤال المهم المرتبط بمعنى العمل الأدبي نفسه . ويصبح المعنى - عند بارت - قرين فاعلية «ذات» الناقد التي تسيطر على موضوعها وتخصمه إلى أسرها ، فتحدث عن نص الموضوع ولا تحدث عنه في نفس

فهم الكل أو التجانس الشامل الذي يحدد الروائع الأدبية في مقابل الأحال الأدبية الأقل أهمية لأنها أقل تجانسا في تجسيدها لرؤية العالم.

وهكذا يمكن أن نقول إن روائع الأدب لا تتسم بهذه الصفة إلا لأنها تنطوي على بعدين هما بمثابة وجهين لعملة واحدة، التجانس الشكل من ناحية وتجسيد هذا التجانس لرؤية العالم من ناحية ثانية. ويلتقى البندان عندما نفهم أن الأحال الأدبية تمثل أقصى درجات تجانس «الوعي الممكن» لمجموعة اجتماعية، بحيث ترصد عبقرية الأديب الفرد إلى تجاوزه لغيره في تقديم هذا الوعي في أهل درجاته من التجانس فيحقق صله الأدبي التناغم الكامل بين رؤية العالم كما تلتاها المجموعة وبين العالم الخيالي الذي يخلق مبدعه، فيحقق العمل - بالتالي - التناغم بين عالمه للتخييل والأدوات النوعية التي يستعملها للتعبير عن هذا العالم.

وبفقدنا هذا كله إلى إطار القيمة الجالية، حيث تشكل «الحقيقة الأسطيقية» - عند جولدمان - من مستويين متجاوبين بالضرورة: (أ) التجاوب بين رؤية العالم باعتبارها والواقع تعانيتها المجموعة - أو الطبقة الاجتماعية - والعالم الذي يصوره الأديب.

(ب) التجاوب بين هذا العالم المصاغ والوسائل الأدبية المستخدمة في صياغته، من صور، وراكيب، وإيقاعات، الخ. (١١)

وتعتمد قيمة العمل الأدبي على هذين المستويين على السواء، ذلك لأن العمل الأدبي الحق ينطوي على تلاحم داخلي، وإلا لم يشكل بنية. لكن هذا التلاحم الداخلي لن يتحقق ما لم يصل إلى درجة عالية من إدراك التلاحم في بنية وعي العالم نفسها. وإذن فالمعيار الجالي لقيمة العمل الأدبي معيار داخلي وخارجي في آن، داخلي من حيث ارتباطه بدرجة التلاحم البنوي في العمل، وخارجي من حيث الموازنة بينه وبين بنية أخرى يقع خارج العمل بالضرورة. ويكاد جولدمان - عند هذا المستوى - أن يقول إن المعيار الخارجي مطمئن في المعيار الداخلي، ذلك لأنه يؤكد أن الأديب مشغول دائما بما تحت السطح، ويتجاوز الواقع الفعلي إلى الوعي الممكن ليكتشف فيه، ويصور منه، «بنية» العمل الأدبي فصيح «دالا» يلفي «مدلوله» إلى رؤية العالم. ويقدر نجاح الأديب في صياغة هذه البنية، وبالتالي يقدر ما تنطوي عليه من تلاحم دال، لتحديد قيمة العمل الأدبي.



ومن الطبعي - والأمر كذلك - أن يوجه جولدلمان هجومه الحاد على المناهج الاجتماعية التقليدية - ومازالوا يحاولون - أن يصلوا ما بين محتوى الوعي الجماعي ومحتوى الأحال الأدبية، مما أدى بهم إلى إضاعة الحقيقة الأدبية للأدب، خصوصا عندما بحثوا فيه «عن انعكاس لوعي جماعي أكثر مما يحتمل عن خلق أبنية» (١٢). وكانت النتيجة الطبيعية للتعامل مع الأدب، حل هذا النحو، أن نفتت الأحال الأدبية. وبقدر ما تحولت هذه الأحال الفتنة إلى مرايا عاكسة للواقع تحولت محتوياتها إلى «وفاق» وسوسيولوجية. ولم تنجح هذه المناهج إلا مع الأحال الرديئة التي «ينسخ» أصحابها الواقع. أما الأحال الأدبية الحقة فكانت النتيجة هي التشويه الكامل لها.

ومن المؤكد، عند جولدلمان، أن الكاتب لا يعكس «الوعي الجماعي» بل يعطو تلاحما بنويا لم يصل إليه الوعي الجماعي نفسه إلا بطريقة خشنة. ولذلك فإن العمل الأدبي، وإن أسس انجاز جميعا خلال وعي مبدعه، يكشف للجماعة عما يتحرك في أفكارها ومشاعرها وسلوكها دون أن تعرفه. ولا يمكن أن يحقق العمل خاصيته هذه إلا بتلاحم بينه ووحدها، كما أن بنيت لن تحقق وظيفتها إلا بوحدها وتلاحمها. ومن هذه الزاوية لا يبدو العمل الأدبي - من منظور البنوية التوليدية - انعكاسا لواقع اجتماعي، بل صياغة متلاحمة لمطامح هذا الواقع، بحيث يصبح تميرا عن رؤية متجانسة، لا يصل إليها أفراد المجموعة إلا في حالات استثنائية. لذلك يقول جولدمان: «إن الكاتب العظيم (أو الفنان) هو، بتجديدا، الفرد الاستثنائي الذي ينجح في أن يخلق، في مجال معين، هو العمل الأدبي (أو الفني)، أو الفلسفة بمعالمها خياليا متلاحما، أو قريبا من التلاحم، بحيث تتجاوب بنيته مع ما تنجبه إليه كل المجموعة الاجتماعية» (١٣).

وإذا كان العمل الأدبي يتجاوب بنويا مع ما تنجبه إليه المجموعة. على هذا النحو، فلا سبيل إلى دراسته إلا من زاوية طبيعته، أي بالتركيز على صياغته المتلاحمة، من حيث هي بنية توازي بنية أخرى أو تتجاوب معها. ومن المهم أن نؤكد أن هذا التوازي، أو التجاوب، إنما هو توازي بين أبنية للمقولات، وليس بين محتويات «إمبريقية» معجزة هنا أو هناك.

ولمذا السبب يلج جولدلمان على أن المهمة الأولى لعالم الاجتماع الأدبي يجب أن تبدأ من التسليم بأن العلاقة الأساسية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي لا تتشكل في محتوى هذين المجالين (الحياة الاجتماعية / الإبداع الأدبي) وإنما في «شكل المظهر». وما يعنيه جولدلمان بشكل المظهر، هنا، هو الأبنية العقلية التي تنظم الوعي التجريبي لمجموعة اجتماعية معينة، مثلا تنظم العالم الخيالي الذي يبدعه الأديب المرتبط بها. يضاف إلى ذلك أن الانتقال من داخل بنية العمل إلى المضمع لا يتم بشكل مباشر وإنما عن طريق وسيط، له وجوده بين الاثنين، ذلك لأن تولد العمل لا يتم عن طريق الحياة المادية وإنما عن طريق رؤية العالم. إن رؤية العالم، حل هذا النحو، هي التي تمكننا من

يكون بمثابة تناقض في التفكير عند مفكر جلدن مثل جولدمان ، ينشئ النظرة الماركسية في النظر إلى الشكل التاريخي . إن «رؤى العالم» التي يدرسها جولدمان - فيما يقول - هي رؤى الجماعات البرجوازية ، وتلك - بدورها - يجب أن تظهر - تبعاً للأفكار الماركسية الكلاسيكية عن الأيديولوجيا - «وعياً ذاتياً» ، أى نظرة جزئية وليست كلية عن الحياة الاجتماعية . ويدل أن تكون هذه الرؤى «ملاحمة» و «متكاملة» فكراً ، ألا تعكس ملامح مغايرة تماماً عن التناقض الداخلي والتعارض ؟ ثم ألا يعنى الإلحاح على التلاحم بشكل مطلق أن جولدمان الذى يزعم أنه جلدن يتخل عن الجلدن في إدراك الحقيقة الاسطيقية؟! (٢٢) إن الحقيقة الاسطيقية تظل منطوية على فطين للصراع ، وإلا انتهى الصراع ذاته . والتركيز على «الوحدة» و «التلاحم» يظل - فيما يقال - من وزن قطب التنوع ، وبالتالي الصراع ، بحيث تبدو «الوحدة» نفسها وحيدة الجانب ، غير جدلية بالضرورة .

إن مثل هذه الأسطة تشكل أساساً ينطلق منه الخلاف حول انجاز جولدمان ، وبالتالي حول السلامة الكاملة لمنهج . ومن المؤكد أنه خلاف لا يقلل من قيمة الانجاز المائل الذى حققت «البنية التوليدية» (وما قدمت في هذا المقال قليل من كثير) بل - على العكس - يفتح آفاقاً رحبة لتطويرها وتعميقها .

ولكن هناك شيئاً ينبغي أن يقال لتوضيح مفهوم الوحدة والتلاحم عند جولدمان . إن مفهومه عن التلاحم - فيما تقول إدريان ميلور (٢٣) - ليس مفهوماً عن تلاحم منطقي ، وإنما عن تلاحم ينشأ عن تجاوز جلدن لقضي الوحدة والتنوع . وعليها أن نتذكر - في هذا السياق - أن خلاصة الجدل لا يقتصر - عند جولدمان - على هيجل وماركس ولوكاش فحسب ، بل يشملون كمنطوق ووسائل . ومن هنا يبدو الجدل من منظور متميز ، يجعل جولدمان أقرب إلى تأكيد «التلاحم» على حساب «التنوع» ، وبالتالي «الصراع» . ولذلك يؤكد جولدمان أن المعنى الحقيقي للنس ، أو الفقرة ، هو المعنى الذى يعطينا صورة كاملة متلاحمة للعمل كله . ويستند جولدمان في هذا السياق إلى بركات الذى يقول :

«لكي نفهم معنى الكاتب ، يجب علينا أن نفهم كل التعارضات في عمله . وهكذا علينا - إذا فهمنا النصوص - أن نجد معنى يصلح ما بين كل الفقرات المتطرفة . إذ لا يمكن أن يكون لدينا معنى يتلخص على عدد من الفقرات المتوافقة ، بل علينا أن نصلح ما بين هذه الفقرات وما يطرحها ، ذلك لأن لكل مؤلف معنى ينسجم مع كل الفقرات المتعارضة في عمله ، وإلا ما كان هناك أى معنى عنده» . وإذن ، فلا يعنى الإلحاح على التلاحم - عند جولدمان - إلغاء التعارضات للمكانة المرجوة في

ولذلك فإن مضمون العمل الأدبي لا يمكن أن يعالج باعتباره حلة لحلول ، أو باعتباره مقولة اجتماعية ، كما تفترض الماركسية التقليدية ، بل على العكس من ذلك - فيما يقول جولدمان - «ليس هناك عناصر ماركسيولوجية في العمل الأدبي وإنما هناك شخصيات فردية ومواقف حيالية فحسب ... ذلك لأن الأعمال الأدبية أبعد من أن تكون انعكاساً بسيطاً لوعي جماعي . إنها تعبر موحدة متلاحمة عن اتجاهات ومطامح خاصة بمجموعة بعينها» (٢٤) . ولذلك - يقول جولدمان مرة أخرى - «من الضروري - قبل أن نبحث عن الصلة بين الأعمال الأدبية والطبقات الاجتماعية في الفترة التي كتبت فيها الأعمال - أن نفهم أولاً دلالة هذه الأعمال بلغتها الخاصة ، وأن نحكم عليها جالياً ، باعتبارها عالماً موحداً من الكائنات والأشياء يتحدث من خلالها الكاتب الذى خلق هذا العالم» (٢٥) .

ومن الممكن أن نلاحظ أن «الحقيقة الاسطيقية» - على هذا النحو - تردنا إلى تميز الأدب الفرد بالضرورة ، وتربط بين قيمة إنتاجه وما ينطوى عليه هذا الإنتاج من كشف ، على المستوى الإدراكي ، في استيعاب العناصر المنظمة لبنية الوعي الجماعي . لكن الكشف المرتبط بالإدراك المتميز للأدب لن يقدونا ، هذه المرة ، كما يحدث في تصورات اسطيقية مخالفة ، إلى نوع من الوعي الاسطيقى المثالي ، يصل ما بين الكتابة والإلهام مثلاً ، أو يصل ما بين الإدراك الجمالي والحدس الصوري ، بل يتحدد هذا الكشف على أسس أكثر واقعية ، ويرتبط بدرجة عالية من الوعي تمكن الأدب من إدراك العلاقات البنيوية لرؤية العالم ، على نحو متلاحم ، بصعب أن يقوم به غيره ، اللهم إلا إذا استتبنا الفيلسوف الذى يأخذ نفس الوضع عند جولدمان ويمارس نفس الفعل ، ولكن على المستوى التصوري ، وليس الحياتي .

ومن هذه الزاوية يمكن لجولدمان أن يمدحنا عن العقيدة الأدبية باعتبارها إدراكاً جالياً يتجاوز في تلاحمه الوعي الأيديولوجي للأدب . وإذا كان هذا الجيز يردنا إلى ثنائية الوعي والإدراك التي تثير جدلاً لم يفض حتى الآن (٢٦) ، فإنها تؤكد لنا ، على الأقل ، أن العمل الأدبي ليس نسخة من الواقع ، وأن الكاتب ليس معاً أو واعظاً . إنه يخلق أشياء وكائنات تؤسس عالماً موحداً ، ينطوى على تلاحم ، ويكشف عن منطق داخلي نابع من المنظور الذى يعبر به الكاتب جالياً عن رؤية العالم .

وإذا كان العمل الأدبي تعبيراً عن رؤية العالم وطريقة خاصة في صياغة عالم ملموس متعين من الكائنات والأشياء فإن الأدب هو الإنسان الذى يصل إلى إدراك هذه الرؤية في نفس الوقت الذى يخلق شكلاً مادياً ، يخلق من خلاله هذا العالم المتعين ، الذى يورثه الحسية من الكائنات والأشياء للتخيلة ، والذى يوحدها الداخلية التي تصنع للعمل بنيته الخاصة .



قد نقول مع بعض الأصوات المعارضة لجولدمان ، إن التركيز على «التلاحم» و «الوحدة» في النظر إلى طبيعة «رؤية العالم» يمكن أن

العمل الأدبي فوقها عند بعض مستويات هذه الحقيقة الاسطيقية وليس كل مستوياتها ؟ إن العمل - بالتأكيد - له دلالة الوظيفية المرتبطة بروية العالم عند المجموعة التي أنتجه . ولكن ماذا عن دلالة الوظيفية بالقياس إلى مجموعة أخرى لم تتجه ، على مستوى العصر الذي أنتج فيه ، وحل مستوى الصور اللاحقة ، التي تلقاه وتأثر به ؟ وهل تلقاه وتأثر به لأنه يصور « ذكرى تاريخية » ، أم لأنه يصور وضعاً بالياً ، ليصل العمل بحياة أخرى غير حياته الأولى ؟

لقد قال جولدمان - في « الإله الخلق » - إن العمل الفني يمكن أن يحتفظ بقيمته خارج المجموعة التي ظهر فيها ، لأن العمل ينقل الموقف الثمين الذي يعبر عنه إلى إطار المشاكل الإنسانية الكبرى التي تخلفها علاقة الإنسان بأقرانه وعالمه . ومامد عدد الإجابات المتلاحمة عن هذه المشاكل عدداً محدوداً بحدود بنية الشخصية الإنسانية ذاتها ، فإن كل إجابة متلاحمة يمكن أن تتجاوب مع موقف تاريخي آخر ، فلا تؤدي وظيفة واحدة بل وظائف متباينة تاريخياً . ولذلك نواجه نوعاً من « الولادة الجديدة » المتعاقبة لنفس البنية . ولوصح هذا الذي يقوله جولدمان ، ولوصح فهمي له ، فإنه يشير إشكالا جديداً ، يرتبط بما يمكن أن نسميه « البنية الوظيفية » لقراءة النص ، أو العمل الأدبي ، وهو إشكال يدفعنا إلى التساؤل : هل نميز - في هذه الحالات المتولدة - بين « مقصد » تاريخي محدد للنص ، يرتبط ببطقة محددة أو مجموعة اجتماعية محددة ، وبين « دلالات » مغايرة لنفس العمل عند طبقات أخرى ومجموعات اجتماعية أخرى ؟ وإذا قلنا ذلك فإذا بحث للشرح والشرح ؟ وهل يظل الشرح ثابتاً ويتعمد التفسير ؟ أم تظل « الدلالة » للموضوع ، للعمل ثابتة في متساوها التاريخي فلا يتباين التفسير والشرح ؟ وإذا نظرنا إلى الإشكال من زاوية « وحدة اللغات والموضوع » ، ولكن على مستوى التعاقب الزماني ، في قراءات النقاد الذين يتحركون داخل النظرية العامة التي يتحرك فيها جولدمان ، فهل تظل العلاقة المؤسسة للوحدة بين طرفي الذات والموضوع ثابتة ؟ أم تتغير بتغير المجموعة الاجتماعية ، وبالتالي تغير « رؤى العالم » عند النقاد ؟ أم ترانا بحاجة إلى تعديل النموذج المنهجي وتطويرة حتى يقبل احتمالات التعقيد ، وحتى يفسح أشكالاً كثيرة تطرحها « المرنسوطيقا » المعاصرة ؟

وإذا تركنا التفسير والشرح وعدنا إلى « الحقيقة الاسطيقية » مرة أخرى ، ومن زاوية أخرى ، سنلاحظ أن جولدمان يرى أن العمل الأدبي يعبر عن نفس الحقيقة التي تعبر عنها الفلسفة ، ولكن بلغة مغايرة ، وكأننا إزاء لغة التصورات في الفلسفة ولغة الخيال في الأدب . وإذا كان « مدلول » اللغتين يظل واحداً رغم اختلاف « الدال » اللغوي ، فإن كتاب « الأفكار » ليسكال ينطوي على نفس « البنية » التي تنطوي عليها « تراجيديا » المسرح عند واسين . إن النتيجة المنطقية المترتبة على هذه المسئلة هي أن « حقيقة » الأعمال الأدبية والفلسفية واحدة ، إذ تقع المغايرة في طرائق التعبير فحسب . وكان المضمون واحد والأشكال متغايرة . والأمر - هنا - أنب بما يمكن أن نواجهه في « النحو » التوليدي - عند تنومسكي - حيث ترتد « الأبنية الطغمية » المتغايرة لجمل متعددة إلى « بنية عميقة » واحدة ، تحولد عنها الجمل المتغايرة وكأننا - فيما يقول نيمى إيلخون بجن - نواجه مظاهر متعددة لحقيقة

النص . إن إلغاء التصارفي في سبيل التلاحم « دوجانية » وإلزام الوحيد ، أما إدراك التصارفي فإنه وظيفة نقدية تسمى إلى إدراك الظواهر في تعميمها وحركتها . وهذا هو الفرق بين « النقد » و « الدوجانية » . وهو فرق قار في الظاهرة التي نحوى على الشيء ونقيضه . ولما - بالكل - في كيفية إدراك الظاهرة . ولذلك يقول جولدمان^(١٧) : « إن كل عمل أدبي عظيم ينطوي على رؤية للعالم تنظم عالم العمل الأدبي ... لذا يجب على المرء أن يكشف - في كل عمل فني عظيم حقا - عن القيم المرفوضة التي تضمها الرؤية التي تصنع وحدة العمل ، فيكشف عن التضحيات التي يعانها البشر في سبيل رفض هذه القيم ورفضها » . إن هذا القول يعيد للصراع بين عناصر الجمل بعض توازنه ، ويغرب جولدمان من إدراكه طبيعة الحقيقة الاسطيقية باعتبارها مجاراً لقطعي التنوع والوفرة الحسية من ناحية والوحدة التي تنظم هذا التنوع في كل متلاحم من ناحية أخرى .

ولكن الحق أن جولدمان ركز على قطب الوحدة أكثر مما ركز على قطب التنوع . ولقد التفت إلى ذلك في السنوات الأخيرة من حياته ، ومن هنا تب إلى أهمية دراسة القطب الأخير ، وألح إلى ضرورة دراسة المستويات المتقدمة للصراع لدخل بنية الأعمال الأدبية نفسها ، وبالتالي دراسة :

(أ) الصراع على مستوى مركب القيم الذي تنكره رؤية العالم التي تبني العمل ومركب القيم الذي يسمي العمل الأدبي إلى بنيتها .

(ب) الصراع بين المستوى الفردي والمستوى الجماعي داخل رؤية العالم .

(ج) الصراع بين مستويات الصياغة نفسها في عناصر الأبنية الصغرى .

ويعني الكشف عن هذه المستويات تأكيد وظيفة التلاحم إلى جانب وظيفة أخرى . تقربنا من الجدل ولا نعدنا عنه . وتكشف هذه الوظيفة عندما يقول جولدمان^(١٨) : « على الرغم من أن نظرية العالم ترتبط ابتداءً بوظيفة التلاحم ووحدة المعتقد المتضمنة في كل فعل إنساني ، فإن عنصر الفني يرتبط ، ابتداءً ، بوظيفة مماثلة في الأهمية ، وهي وظيفة العقل النقدي الذي يتجاوز نفسه بنفسه ، فيحقق عنصرى التلاحم والتنوع اللذين يكونان كلية كل عمل شامل » . ولكن هذا كله من قبيل الطموح الذي سمي جولدمان إلى تحقيقه ، وخطه له قبيل وفاته ، إلا أن المشروع نفسه يظل مشروعا لم يحققه جولدمان ، وإنما يحاول تحقيقه بعض من يعملون الآن في هذا الحقل من الدرس . ولذلك ظل مفهوم « الحقيقة الاسطيقية » ، عند جولدمان ، مثيرا للخلاف والمشاكل .

وإذا انتقلنا إلى مستوى آخر من مستويات هذه الحقيقة ، واجهنا مشكلة أخرى تصل بحيلة فهم هذه الحقيقة ، على مستوى تحقيقاتها في العمل الأدبي . وهي مشكلة تصل بتأويل النص نفسه . ومن هذه الزاوية يثار السؤال لهم : ألا يعني تركيزنا على التولد التاريخي لبنية

كل حلوسه الزائلة ، إلى الموطر على العمل الأدبي من المجمع بدل الصعود من العمل إلى المجمع ، لها يقول دوروفسكى . ولكن هذا التعبير يفرقنا إلى أسئلة أخرى ، وإلى مشاكل أخرى ، جعلت الآراء تتضارب تضارباً بيناً حول جولدمان ومنهجه .

ويبدو جولدمان - من هذه الزاوية - وكأنه يستغفر عقول الكثير من النقاد المعاصرين رغم اختلاف رؤاهم إلى العالم . وهكذا نسبح ميريام جلوكسكيان التي تتعامل عن جولدمان : ما ركسى هو أم إنسان ؟! ونسبح تيرى إيجلتون يتحدث عن الثغرات التي تكن في منهج جولدمان^(٣١) : فهناك مفهومه عن «الوعي الاجتماعي» ، وهو مفهوم هيجل يتعامل مع الوعي الاجتماعي باعتباره تعبيراً مباشرة عن الطبقة الاجتماعية ، مما يجعل العمل الأدبي إلى تعبير مباشر عن الوعي والطبقة . وهناك النموذج الذي يطره المنهج كله ، وهو نموذج يعجز - كما يقول إيجلتون - عن التوفيق بين الصراع الجدلي والتحديدات ، وبين التناقض والإنقطاع ، مما يساهم في الزلل المنهج إلى أن يصبح مجرد صياغة آلية لعلامة البنية الثورية بالبنية التحية في الرواية (خصوصاً عندما يقول جولدمان - في كتابه «نحو علم اجتماع الرواية» : «أن هناك غائلاً صارماً بين شكل الرواية ... وعلاقة البشر بمتجانبهم في عصر بعينه ، كما أن هناك غائلاً ثانوياً بين شكل الرواية والعلاقات الإنسانية في المجتمع السلي») . ومن منظور إيديولوجي مختلف يحدنا رولان بارت - رغم إعجابه بجولدمان الناقد - عن المحاكاة الكلاسيكية التي يعيد جولدمان صياغتها في منهجه . وحدنا نافد آخر - أفصراً فام بكثير من بارت - عن جولدمان الذي يقدم «حجرة جديدة»^(٣٢) لنزوات قديم في خليط عصري (على الوصف) يشمل النبوية والوجودية والظاهرية ورواية التحليل النفسي . ويتوقف هذا الناقد - وهو جورج بيزستري - عند تحليل جولدمان لروايات مالرو محاولاً الكشف عن الرواية النبوية والوجودية والسيكولوجية في التحليل النقدي .

ولكن هناك - على مستوى الإعجاب - من يرى في منهج جولدمان بداية مهمة ، تصلح لتفسير. سوسيولوجيا عامة للفن ، كما فعلت جانيت وولف في كتابها عن «الفنسة التأويلية وسوسيولوجيا الفن»^(٣٣) . وهناك من يؤكد - وهو على حذر - أن نقد جولدمان الاجتماعي يمثل رأس الحربة في جهد بذله قسم كامل من النقد الجديد ، في فرنسا ، ليؤسس نماذج علمية لفهم الأعمال الأدبية . ويقال إن أبحاث جولدمان جذدت فهمنا ليسكال والجنسية ، وأحكمت «المفهوم الفذ» للرواية التراجمية ، وسلطت ضوءاً جديداً على تطور الرواية المعاصرة ، على نحو يكشف عن دين النقد المعاصر لتفسيرات جولدمان وشروحه لأعمال مالرو وآلان روب جرييه وجيروود وفاتالي ساروت وغيرهم.^(٣٤)

نرى أي هذه الأوهام والآراء أقرب إلى الحق والصواب ؟ وأبنا أقرب إلى تصوير الإنجاز المتميز للويسان جولدمان ، وبالتالي الإسهام المتميز للنبوية الوليدية ، ذلك ما ينبغي أن يفكر فيه القارئ بنفسه ، وأن يفكر فيه طويلاً ، وأن يطره على جولدمان نفسه - في بعض ما كتب على الأكل - كل الأسئلة والمشاكل التي أثارتها . عندئذ يصبح القارئ طرفاً في حوار عقلاني ، يؤسس أصولاً نظرية عميقة للنقد

واحدة ، أو أشكالا متعددة لمضمون إيديولوجي واحد^(٣٥) . وإذن فما يميز الأدب عن غيره هو الشكل الذي يصبح كيفية خاصة في صياغة مضامين جاهزة سلفاً . وإذا صح ذلك فقد الأدب بعده المرفق القديم ، ولم يعد طريقة خاصة في صياغة تجارب متميزة لا يعبر عنها العلم ولا تقدمها الفلسفة (بقايا المفهوم الرومانسي) وإنما يصبح صياغة لمضامين واحدة ، وكأن «الموت» - مثلاً - حقيقة ثابتة جاهزة ، تظل هي هي ، وإن تبدت محسوسة في «فيدرا» ، أو تبدت مجردة في «الأنكار» .

وإذا نظرنا بين الاعتبار إلى ما يفترضه جولدمان عن «واحدية» البنية و «تعدد» المضامين ، أو الاخترايت ، فإن الأمر لن يتغير كثيراً . بل إننا سنحصل من البنية «روحاً» هيجلياً يتجلى تجليات متعددة ، أشبه بتجليات «الروح» في «الأشكال» . والنتيجة هي الفصل بين الشكل والمضمون رغم إعلان الوحدة الجدلية بينها ، واضطراب العلاقة بين «الذات» و «المدلول» ، إذ لا شك أن كل تغير في الذات - مادامت على مستوى الأدب - يقود إلى تغير المدلول .

وإذا تأملنا - أخيراً - العمل الأدبي نفسه من حيث علاقته بالمجتمع ، رغم كل ما في العلاقة نفسها من تعقد يسلم به جولدمان ، فإلى أي مدى يمكن التسليم بما يؤكد جولدمان - في كتابه «نحو علم اجتماع الرواية» - من «أن العلاقات بين العمل الأدبي والمجموعة الاجتماعية تطوّر على نفس نظام العلاقات بين الأجزاء والكل في العمل الأدبي»^(٣٦) . إن التسليم بهذا الفرض الجازم يقود إلى الإلحاح على المائلة - وهي مصطلح يستخدمه جولدمان كثيراً - كما يقود إلى فهم العمل الأدبي باعتباره مظهرًا جالياً لجوهر مستقل عنه ، وعندئذ نصبح في قلب «المحاكاة» بمعنى من معانيها ، وفي صيغة هيجلية للانعكاس من نوع مغاير في الحكم فحسب . ولن يتغير الوضع لو تحدثنا عن أبنية أصغر تتولد عن أبنية أكبر ، مادامت نسلب بصحة هذا الفرض ، لأن حال وجود العمل الأدبي ، وكيانه المادى نفسه سينهاوى ، ليصبح مجرد مجلٍ لشيء آخر .

ولن يسترد العمل الأدبي كيانه المادى المتعين إلا بتقدير ما فيه من صراع ذاتي ، وما فيه من عمليات هدم وبناء ، وما ينطوي عليه من ثغرات صامتة لها لغتها التي تعبر بصمتها مثلاً تعبر العناصر الثقافية . ولقد أُلح جولدمان نفسه إلى بعض هذه الفاعلية الخاصة للعمل الأدبي عندما تحدث عن قدرة العمل على رفع التلاحم في «رؤية العالم» إلى أقصى مداه ، ولكنه لم يتحول التلميح إلى صياغة تصويرية تقلل من غلواء المائلة ، ولم يركز على ما لفته إليه أدورنو - في مناظرة بينها - عندما أكد أدورنو أن العمل الأدبي «نسقي» أو «نظام» ولكن من زاوية واحدة فحسب ، لأن هناك الزاوية الأخرى التي تجعل العمل تقييماً للنظام ، فتكسبه طبيعته المزوجة^(٣٧)

نرى هل يرجع ذلك كله إلى أن جولدمان عالم اجتماع أدبي وليس ناقدًا بالمعنى الدقيق ؟ قد يكون ذلك صحيحاً . وقد يكون موقفه ، كعالم اجتماع ، هو الذي يهله دون أن يدري ، ورغم كل تحذيراته ، يهيم

الأدبي ، ويتجاوز برغم هذا القارئ متطرفة التسليم الساذج والرفض الأكثر سلاجة لكل ما هو جديد ، أو لكل ما يتألف قضاياه المستقرة .

● هوامش البحث

(١) يتضح هذا والرمي النفسي ، أو غير الرمي ، عندما أتحدث عن طبيعة الفيزيولوجية كإنسان متين، وقد لا أعي التناقض الذي يحدّد صلب أجهزة الحسية أو النظام الفيزيولوجي داخل جسمي ، ولكن عدم وعيي بهذا التناقض أو النظام لا يجعل حالة من حالات اللاوعي *unconscious* بالمعنى الفرويدى ، لأنّ لا أتكلم هذا التناقض أو النظام ، أنا لا أدرى منه شيئا يجب ، فإنّنا وصفه في عالم ، فنّ المنطق أنّ فهمه وتفسيره أصبح واحيا به ، ولزودنا بحيرة به . راجع :

Lucien Goldmann: «Structure, Human Reality and Methodological Concepts», in Richard Mackey (ed.) *The Structuralist Controversy*, The Johns. Hopkins University Press, 1971, p. 101.

(٢) انظر

Goldmann: *The Hidden God*, trans. by philip thody. Routledge & Kegan Paul, 1977, p. 17.

ولقد يماكنه الرشيد القزى عن النظرية الاجتماعية في الأدب .
فضايا الأدب العربي ، الجامعة التونسية ، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية ، ١٩٧٨ . ص ١٩٣ - ٥٢٠

(٣) ومن هذه القرارات تميز «رؤية العالم» عن «الأيديولوجيا» ، ذلك لأنّ الإلحاح على التلاحم في الرؤية ، يجعل لها وضعا متميزا ، خصوصا عندما نعلم أنّ جولمان يرى أنّ الأيديولوجيا منظور جزئى ، واحد الجانب ، مشوه الرمي ، وليس نظرة شاملة متلاحمة للعالم . ولذا كانت الأيديولوجيا ترتبط فإنّ رؤية العالم تكدر وراء الوصول إلى لون من الحقيقة ، هي - في النهاية - الحقيقة بالنسبة إلى بشر محددين ، وفي لحظة تاريخية محددة . راجع ،

Laurson & Swingerwood: *Lucien Goldmann and the study of Literature*, in *New Society*, 362, 4th september, 1969 p. 354.

وقارن بماكنه حلى شعراوى عن «لوسيان جولمان» . بنفس آراءه في الاجتماع والسياسة ، دراسات عربية ، العدد (١٠) ، أغسطس ١٩٧٩ ، ص ٦٣ - ٨٠ .

(٤) 'Goldmann: *Ideology and Writing*', *Times Literary Supplement* 28th September, 1967, p. 903.

(٥) اليبسودا كلمة اسم مشتق من الفعل اللاتيني *liberari* ، ومعناه انشئ الشيء ، أو ركب له ، ويطلق على الرغبة ، ولأصلا الرغبة الحسية ، أو الجنسية . وقد استعار فرويد هذا المفهوم للاختلاف على الفيزيولوجيا من جهة ما هي طاقا حيوية مشحونة على جميع الحياة الفردانية . واليبسودا *libidinal* هو المنسوب إلى اليبسود .

(٦) نسبة إلى جينيسوس *Jenamin* اسقف ايريس *Ypres* الذي أثنى مشربين حاما في كتابه *Augustinus* الذي ظهر عام ١١١٠ .

(٧) Goldmann: *Cultural Creation*, Trans. by Grace Bart Grahl, Telos Press, 1976, p. 16.

(٨) George A. Husco: *Ideology and Literature*, in *New Literary History*, Vol. IV, No. 3, 1973, p. 429.

(٩) Goldmann: «*The Sociology of literature: Status and Problems of Methods*», in: *International Social Science Journal*, Vol. XIX, No. 4, 1973.

(١٠) *Ideology and Writing*, loc. cit.

(١١) راجع - على سبيل المثال - مقال و. ك. ومزات بنزان «وهم اللغز» في المرجع التالي :

W.K. Wimsatt - *The Verbal Icon*, Methuen, 1970, pp. 13-18.

(١٢) راجع ماكنه ميرش في

E.D. Hirsch: *Validity in Interpretation*, Yale University Press, 1967.

(١٣) Goldmann: «*Dialectical Materialism and Literary History*» in: *New Left Review*, No. 92, July August 1975, p. 43.

(١٤) يجد القارئ أفضل عرض - باللغة العربية - لهذه البيريات في كتابي «مركبا ابراهيم» ، مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٩ . صلاح فضل ، نظرية البنية في النقد الأدبي ، مكتبة الانجلو ، القاهرة ، ١٩٧٧ .

(١٥) Goldmann: «*Genetic Structuralism in Sociology of Literature*», in Elizabeth Burns (ed.) *Sociology of Literature and Drama*, Penguin, 1973, pp. 112-113.

(١٦) Goldmann: *Towards a Sociology of the Novel*, trans: by Alan Sheridan, Tavistock Publications, 1975, p. 156.

(١٧) انتشرت فيديرا - بالذات - لأنها أكثر مسرحيات رامشيه شيوعا لدى القارئ العربي المعاصر . فقد مثلت على المسرح القوي في القاهرة ، ونجحت أكثر من مرة ، ولعل أهم ترجماتها ترجمة أدونيس (عل أحمد سيد) التي صدرها بتلخيص لساح لدراسة رولان بارت ، وقد صدرت في سلسلة «من المسرح العالي» ، العدد ١١٨ ، وزارة الاعلام - الكويت ، يوليو ١٩٧٩ .

(١٨) Roland Barthes: *On Racine*, trans. by Rich and Howard, Octagon Books, 1977, p. 169.

Cultural Creation, p. 109.

Towards a Sociology of the Novel, p. 160.

The Hidden God, pp. 115

The Structuralist controversy, p. 109.

Dialectical Materialism and Literary History, p. 41.

(٢٤) George Bizray: *Marxist Models of Literary criticism*, Columbia University Press, 1978, p. 88-101.

(٢٥) انظر كتاب هذا النقد لجولمان :

Miriam Glucksmann: *Lucien Goldmann: Humanist or Marxist?* in *New Left Review*, No. 56, July-Aug 1969.

A drian Mellor: «*The Hidden Method: Lucien Goldmann and the sociology of Literature*», in *Birmingham University Working Papers in Cultural Studies*, No. 4, Spring 1973, p. 89.

Goldmann: «*Criticism and Dogmatism in Literature*», in David Cooper (ed) *The Dialectic of literature*, Polcan, 1968, p. 145.

Ideology and Writing, p. 904.

Terry Eagleton: *Criticism and Ideology*, Humanities Press, 1976, p. 97.

Towards a Sociology of the Novel, p. 156 *Cultural Creation* pp. 144-145

(٣١) نص المناظرة منشور كسلخن الكتاب السابق ذكره . 144-145 *Cultural Creation*, pp. 144-145

(٣٢) Terry Eagleton: *Marxism and Literary Criticism*, University of California press, p. 32-34.

Georg Bizray: op. cit., p. 158.

Janet Wolff: *Hermeneutic Philosophy and the Sociology of Art*, Routledge & Kegan Paul, 1975

(٣٥) Serge Doubrovsky: *The New Criticism in France*, Trans. by Derek Collman, the University of Chicago Press, 1973, pp. 186-187.

عَلَيْهِمْ أَجْتَمَعَ الْأَدَبُ

الوضع ومشكلات المنهج

لوسيان جولدمان



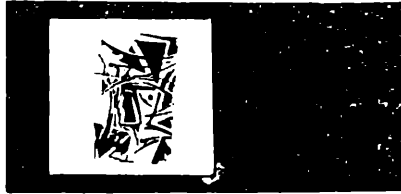
بتمر علم اجتماع الثقافة البنيوي التوليدي عددا من الأعمال تتميز بحقيقة مؤداها ، أن العالمين هذه الأعمال - في سعيهم إلى تأسيس منهج فعال للدراسة الإيجابية للحقائق الإنسانية وللخلق الثقافي بوجه خاص - يضطرون إلى العودة إلى نمط من التأمل الفلسفي . يمكن أن يوصف ، نمعا ، بالحدلية .

ونتيجة لذلك ، يمكن أن يُقدم هذا الاتجاه ، إما باعتباره جهدا يتطوى على بحث إيجابي . يضم جماعا من التأملات الفلسفية الطابع ، وإما باعتباره المجاها بوجه ، ابتداء ، صوب بحث إيجابي ، يشكل ، في النهاية ، أساسا منهجيا لسلسلة شاملة من أنشطة البحث النوعية .

ولما كان المنهج الذي يفرسه أول هذين الاتجاهين قد طبق في مناسبات عديدة ، فإننا نسعى إلى تبني المنهج الذي يفرسه الاتجاه الثاني . ولذلك فمن المهم ، ابتداء أن نؤكد - دون أمل كبير في فاعلية التحذير ، إذ تأتي الأوهام على النصع ، أن للملاحظات التالية ، بطابعها العام والفلسفي ، لا تنصير عن أي مقصد تأمل . كما أنها لا تطرح إلا باعتبارها ملاحظات لازمة للبحث الإيجابي .

والملاحظة الأساسية الأولى التي يستند إ

هي أن أي تأمل في العلوم الإنسانية يتم خارجه ، وأن هذا التأمل جانب ، يتة الظروف ، من الحياة العقلية ككل . ويقدر من الحياة الاجتماعية ، فإنه يغيرها ، بما يتناسب مع أهميته وفاعليته .



موقف ، تستثمر الذات عدم توازنه ، فترس موقفا متوازنا ، أو -
بعبارة أخرى - إن كل سلوك إنساني (ومن المحتمل كل سلوك حيواني)
يمكن أن يصوغه الباحث على أنه مشكلة عملية تتطلب حلا .

وانطلاقا من هذه المبادئ ، يسعى المفهوم البنوي التوليدي ،
وخالفه هو جورج لوكاش بلا نزاع ، ليدعم تحولا راديكاليا في مناهج
علم الاجتماع الأدبي . إن كل الدراسات السابقة على هذا المفهوم .
وبالتالي أغلب الدراسات الأكاديمية التي تمت ، كانت مشغولة ، ولا
زالت ، بمضمون الأحوال الأدبية من ناحية ، وبالعلاقة بين هذا
المضمون والوعي الجماعي من ناحية أخرى . أى أنها شغلت بالطرائق التي
يفكر بها البشر ويسلكون تبعاً لها في حياتهم اليومية . ولما كانت هذه هي
نقطة الارتكاز في تلك الدراسات فإنها قد انتهت إلى نتيجة طبيعية ،
مؤداها أن العلاقة بين مضمون الأحوال الأدبية ومضمون الوعي الجماعي
هي الأكثر أهمية ، وأن علم الاجتماع الأدبي يبدو أكثر تأثيرا بالقدر
الذي يكشف فيه دارس هذه الأحوال عن ضالة خياله الخلاق ، بحيث
يقنع هذا الدارس بعرض تجاربه عرضا قاصرا . يضاف إلى ذلك ، أن
هذا النوع من البحث لابد أن يشر ، بمنهجه المتبع ، وحدة العمل
الأدبي . ذلك لأنه يترجمه ، ابتداء ، إلى العمل باعتباره محض نسخة
من الواقع الإمبريقي والحياة اليومية . إن هذه السوسيولوجيا الأدبية ،
باختصار ، تثبت أنها أكثر جدوى عندما تكون الأحوال الأدبية المدروسة
هزيلة في جودتها . بل إن ما يتم البحث عنه في هذه الأحوال هو طابعها
الوثائقي وليست خصائصها الأدبية .

ومن الطبيعي ، والأمر كذلك ، أن لا تنظر الأغلبية الساحقة من
المشتغلين بالأدب إلى هذا النوع من البحث إلا باعتباره بحثا ذا قيمة
نسبية في أفضل حالاته فحسب ، بل إسم قد يرفضونه بالكلية . أما علم
الاجتماع البنوي التوليدي فإنه لا ينطلق من فرضيات مختلفة عن ذلك
فحسب بل مناقضة تماما .. نود أن نذكر ، هنا ، خسا من أهم هذه
الفرضيات :

١ - إن العلاقة بين حياة المجتمع والخلق الأدبي لا تصل
بمضمون هذين القطاعتين من الواقع الإنساني عموما ، وإنما
تصل بالأبنية العقلية أساسا ، أى بما يمكن أن يسمى المقولات
التي تشكل الوعي الإمبريقي لمجموعة اجتماعية بعينها ، وبالعالم
التخيلي الذي يحلقه الكاتب .

٢ - إن تجربة الفرد الواحد أقصر بل أضيق من أن تحلق مثل
هذه البنية العقلية ، إذ لابد لهذه البنية من أن تكون نتيجة نشاط
مشترك لعدد كبير من الأفراد ، يجدون أنفسهم في موقف
متائل ، أى تكون البنية نتيجة لعدد من الأفراد يشكلون مجموعة
اجتماعية متميزة ، تعيش لفترة طويلة ، وبطريقة مركزة ، سلسلة
من المشكلات ، تسمى إلى إيجاد حل دال لها . ومعنى ذلك أن
الأبنية العقلية ، أو أبنية المقولات الدالة ، إذا استخدمنا
مصطلحا أكثر تجريدا ، ليست ظواهر فردية وإنما هي ظواهر
اجتماعية .

٣ علم اجتماع الأدب

وعلى هذا الأساس فإن ذات الفكر في العلوم الإنسانية تشكل
إلى حد ما على الأفكار ، وبعض الاحتمالات ، جانباً من الموضوع الذي
توجه نحوه . كما أن هذا الفكر ، من ناحية أخرى ، لا يؤسس بداية
مطلقة ، إذ أنه يتشكل ، عموما ، بقولات المجتمع الذي ينبع منه ،
والمجتمع الذي يصبح موضوعا لبحثه . وإذن فإن موضوع البحث هو
أحد العناصر المكونة ، بل واحد من أهم العناصر المكونة ، لبنية فكر
الباحث أو الباحثين .

ولقد نلخص هيجل ذلك كله في صيغة موجزة بارعة ، عندما
تحدث عن «وحدة الذات والموضوع في الفكر» . ونحن نخفف الطابع
الراديكالي لهذه الصيغة فحسب ، أعني الطابع الملازم لمثالية هيجل التي
لا ترى في الواقع سوى الروح ، فستبدل بصيغة هيجل صيغة أخرى ،
أكثر توافقا مع وضعنا المادي الجدل ، ذلك الوضع الذي يصبح معه
الفكر جانبا مهما ، ولكن مجرد جانب فحسب ، من الواقع . أى أننا
نتحدث عن الوحدة الجزئية بين الذات والموضوع في البحث ، تلك
الوحدة التي قد لا تنرم كل فروع المعرفة ، ولكنها لازمة للعلوم الإنسانية
على وجه التحديد .

وأيا كانت النظرة إلى الخلاف بين صيغتنا وصيغة هيجل فإن كلنا
الصيغتين تؤكد ، ضمنا ، أن العلوم الإنسانية لا يمكن أن يكون لها
طابع موضوعي كطابع العلوم الطبيعية ، وأن نتحل قيم خاصة
بمجموعات اجتماعية بعينها في بنية الفكر النظرى أمر عام ، بل حتى ،
في العلوم الإنسانية .

ولا يمتنع ذلك ، قطعاً ، أن العلوم الإنسانية لا يمكن أن تصل ،
أساساً ، إلى دقة شبيهة بدقة علوم الطبيعة ، بل العكس ، إن الدقة
ممكنة ، وإن نختلفت ، فضلا عن أنها تستمع بدرجة من التثبيت في
البحث تقضى على أى تذبذب ممكن .

أما الفكرة الأساسية الثانية الملازمة لأى علم اجتماع جدلي ، فهي
أن الحقائق الإنسانية استجابات لذات جماعية أو فردية ، نحاول أن
تتكيف مع موقف بعينه ، تكيفا يتوافق مع مطامع هذه الذات . ويعنى
ذلك أن كل سلوك ، وبالتالي كل حقيقة إنسانية ، له خاصيته الدالة ،
التي قد لا تكون واضحة دائما ، ولكنها تفرض على الباحث أن يلقى
عليها الضوء ببحثه .

ويمكن التعبير عن نفس الفكرة بطرائق مختلفة ، فنقول - مثلا -
إن كل سلوك إنساني (ومن المحتمل كل سلوك حيواني) ينحو إلى تطويع

هذا النص أو تولده ، بأن يحاول أن يظهر الكيفية والمعايير اللذين تشكل بها خاصية وظيفية لبنية العمل الأدبي . أى أن عليه أن يظهر المدى الذى تؤسس به البنية حالة دالة من حالات السلوك ، لذات فردية أو جماعية ، فى موقف معطى .

وتستلزم هذه الطريقة ، فى طرح المشكلة ، نتائج متعددة ، تتمثل معها ، جنربا ، المتاحج التقليدية لدراسة الحقائق الإنسانية بعامة ، والحقائق الأدبية بخاصة . ويمكن أن نذكر بعض هذه النتائج ، بادئين ، أولا ، بالنتيجة التى تصل بعدم التركيز فى فهم العمل ، على المقاصد الروائية للأفراد ، أو للمقاصد الروائية للأدباء ، فى حالة الأعمال الأدبية .

إن الوعى ، بالتأكيد ، عنصر جزئى فحسب من عناصر السلوك الاسئفى . وله ، فى أغلب الأحوال ، محوى لا يمتشى مع الطبيعة الموضوعية لهذا السلوك . وعلى العكس مما يراه بعض الفلاسفة ، من أمثال ديكرت وسانور ، فإن الدلالة لا تظهر مع الوعى أو تتحد معه . إن القطة التى تطارد فأرا تسلك بطريقة دالة تماما ، دون أن يكون لديها ، بالضرورة ، أو حتى بالاحتال ، أى وعى ، ولو بصفة أولية^(١) . ومن المؤكد أن السلوك يصبح أكثر تعقيدا ، عندما ننظر إلى الإنسان بمنصوباته البيولوجية والرمزية والفكرية ، إذ تصح أصول المشكلات ومصادر الصراعات والمصائب ، فضلا عن إمكانية حلها ، أكثر تعقيدا وتداخلا ، ولكن لا يوجد ، رغم ذلك ، شىء يدل على أن الوعى يغطى غالبا ، أو حتى أحيانا ، كل الدلالة للموضوعية للسلوك . ويمكن التعبير عن نفس الفكرة ، فى حالة الكاتب ، بشكل أكثر بساطة ، إذ يحدث أن يكتب عملا تحت وطأة رغبة فى تحقيق وحدة جمالية ، ولكن البنية الكلية لهذا العمل بعد انجازه ، قد تشكل ، عندما يترجمها الناقد إلى لغة تصورية ، رؤية تختلف عن الفكرة التى أثارت الكاتب عند صياغة العمل ، بل تتعارض هذه الرؤية مع قناعات الكاتب ومقاصده الروائية .

ويجب ، والأمر كذلك ، أن نتعامل عالم الاجتماع الأدبي بخاصة ، والناقد بعامة ، مع المقاصد الروائية للكاتب باعتبارها عرضا من أعراض كثيرة ، وباعتباره جانبا من جوانب التأمل فى العمل ، أى مصدرا لجمع بعض الفرضيات . وشأن المقاصد الروائية فى ذلك شأن أى عمل نقضى عن العمل الأدبي ، يمكن أن يفيد منه عالم الاجتماع الأدبي ، بشرط أن يؤسس أحكامه ، فى النهاية ، معتمدا على النص الأدبي وحده ، دون أن يمتج المقاصد الروائية للكاتب أى تحيز .



٣ - إن العلاقة التى ذكرتها بين بنية وعى المجموعة الاجتماعية وعالم العمل (الأدبى) تؤسس ، فى الحالات المرغوبة من الباحث ، نمائلا دقيقا يعطى على علاقة دالة بسيطة . ولذلك قد يحدث ، كما يحدث فى أغلب هذه الحالات ، أن تتأثر محويات متعارفة الخواص تماما ، بل محويات متعارفة ، أو توجد هذه المحويات المتعارفة فى علاقة شاملة على مستوى أبنية المقولات . إن عالما جماليا ، واضحا فى تباعده التام عن أى تجربة معينة ، كما يحدث فى الحكاية الخرافية ، يمكن أن يتأثر فى بنيته مع تجربة مجموعة اجتماعية بعينها ، أو يرتبط ، على أقل تقدير ، بهذه التجربة ارتباطا دالا . وليس هناك والأمر كذلك ، أى تعارض فى وجود علاقة محكمة بين الحلق الأدبى والواقع الاجتماعى التاريخى من ناحية . وقوة الحلق التخيل من ناحية أخرى .

٤ - ومن هذا المنظر فإن لم الحلق الأدبى أو رواعه لن ندرس باعتبارها أفعالا عادية ، بل ندرس باعتبارها روايع تتاسب مع ذلك المنحى الخاص من البحث للموضوعى . يضاف إلى ذلك ، أن أبنية المقولات التى يُشكّل بها هذا النوع من علم الاجتماع الأدبى هي ، تمعددا ، الأبنية التى تعطى للعمل الأدبى وحدته ، أى أنها أحد العنصرين الأساسيين للخاصية الجمالية المميزة للعمل ، كما أن: اغتلى الطبيعة الأدبية الحلقة للعمل الأدبى .

٥ - إن أبنية المقولات التى تحكم الوعى الجماعى والتى تحول إلى عالم تخيل يخلقه الفنان ليست أبنية واحدة أولا واحدة بالمعنى الفرويدى للكلمة ، أى ذلك المعنى الذى يفترض عليه كيت سلفا . إنها عمليات غير واحدة شبيهة ، من بعض الزوايا ، بترك العمليات التى تحكم أبنية الأعصاب والعضلات ، فحدد الخاصية المميزة لحركاتنا وإحاثاتنا . وهذا هو السبب فى أن الكشف عن هذه الأبنية ، وبالتالى إدراك العمل الأدبى ، لا يمكن أن يتم بدراسة شكلية خاصة ، أو بدراسة تتوجه إلى المقاصد الواحية للكاتب أو نهم - أساسا - بيكولوجية اللاوعى ، وإنما يتم هذا الكشف ، فحسب ، بالخط البيوى الاجتماعى من البحث .

إن لهذه النتائج ثماراً منهجية مهمة : إنها تلمح إلى أن كل دراسة إجماية ، فى العلوم الإنسانية . يجب أن تبدأ ، بمجد لتشرح الموضوع المدروس ، وذلك بالنظر إلى الموضوع نفسه باعتباره مركبا من استجابات دالة ، تفسر بنيتها معظم الأوجه الجزئية الإمبريقية التى يواجهها الباحث .

وبعنى ذلك ، فى حالة علم الاجتماع الأدبى ، أن على الباحث أن يسعى ، ابتداء ، كى يفهم العمل الذى يدرسه ، إلى أن يكشف بنية تفسر عمليا النص ككل ، كما يجب عليه بالتالى ، أن يطور فى إطار قاعدة أساسية واحدة ، وذلك مالا يجترمه التخصصون فى الأدب ، غالبا ، لسوء الحظ . إن على الباحث أن يفسر النص ككل دون أن يضيق إليه شىء . وبعنى ذلك ، بالتالى ، على الباحث أن يشرح بشكل

والتفسير ، أن هناك جانبين مهمين ، كشفتها دراسات علم الاجتماع البيوي من حيث مواجهتها للدراسات التحليل النفسي .

أما الجانب الأول فيتمثل في حقيقة مؤداها أن وضع كلتا العمليتين (أي الشرح والتفسير) لا يعنى وضعا لشيء واحد من وجهتي نظر مختلفتين .

لو نظرنا إلى الأمر من زاوية الليبدو الخاصة بالتحليل النفسي لاستحال علينا أن نفصل الشرح عن التفسير ، خلال البحث أو بعد الفراغ منه ، مع أنه يمكن لهذا الفصل أن يكون فاعلا ، بعد الفراغ من البحث ، في التحليل الاجتماعي . كذلك لا يوجد تفسير متأصل لحلم أو هليجان مجنون⁽³⁾ ، لسبب بسيط مؤداه أن الوعي ليس له أي استقلال نسبي على المستوى الليبدي ، أي على المستوى السلوكي لذات فردية ، تهدف إلى تمكك مباشر لموضوع . أما عندما تكون الذات ذاتا مجاوزة للفرد Transindividual Subject فإن العكس هو الذي يحدث . فيصبح هذا التفسير قائما ، إذ يتخذ الوعي أهمية أعظم ، ويحيل إلى تشكيل بنية دالة ، (ليس هناك قسمة للعمل وبالتالي لن يكون الفعل ممكنا دون اتصال واع بين الأفراد الذين يشكلون الموضوع) .

إن هناك ثلاثة عناصر مشتركة ، على الأقل ، تربط ما بين علم الاجتماع التوليدي والتحليل النفسي . أما أولا فهو أن كل سلوك إنساني يشكل جانبا من بنية دالة واحدة على الأقل . وثانيا أن السلوك لا يفهم إلا عندما يدمج في بنية يسعى الباحث إلى الكشف عنها . أما ثالث هذه العناصر فمير يتأكد استحالة فهم البنية إلا بالنظر إليها على مستوى تولدها الفردي في التحليل النفسي أو التاريخي في علم الاجتماع التوليدي . ومن هذه الزاوية ، يمكن أن يكون التحليل النفسي ببنوية توليدية ، شأنه في ذلك شأن علم الاجتماع الذي نسى من أجله .

ولكن هناك خاصية متعارضة تفصل ، رغم ذلك كله ، بين الاثنين . وتكمن هذه الخاصية في نقطة مؤداها أن التحليل النفسي يحاول اختزال السلوك الإنساني كله في ذات فردية ، وفي شكل واحد لرغبة في موضوع ، بنقض النظر عن اعلان هذه الرغبة أو التامس بها . أما علم الاجتماع التوليدي فإنه يفصل السلوك الليبدي ، وهو ما يدرسه التحليل النفسي ، عن السلوك الذي ينطوي على خاصية تاريخية (يشكل الحلق الثقافي جانبا منها) لذات مجاوزة للفرد ، لا يمكن أن تتوجه إلى موضوعها إلا بعد توسط لمطمح يقتضيه الانسجام . ويتبرز على ذلك أن السلوك الإنساني لايد أن تختلف دلالته ، عندما يدمج في بنية ليبدية ، عن دلالته عندما يندمج في بنية تاريخية . يضاف إلى ذلك أن تحليل الموضوع لن يكون واحدا في كلتا الحالتين . إن بعض عناصر الفن أو الأدب . وليست كل العناصر في شمولها ، يمكن أن تدمج في بنية ليبدية ، فيتمكن تحليل النص من فهمها وشرحها بربطها بما دون الوعي الفردي . ولكن الدلالات المتكشفة لن يكون لها ، في هذه الحالة ، سوى نظام لا يختلف عن نظام الرسم أو الكتابة في أعمال يتبناها أي مجنون . يضاف إلى ذلك أن نفس الأعمال الأدبية أو الفنية تؤسس ، عندما تندمج في بنية تاريخية ، أبنية نسبية منسجمة ، تنطوي

ولدينا ، بعد ذلك ، نتيجة ثانية تتصل بعدم المبالغة في تقدير أهمية الفرد في الشرح ، الذي هو - أي الشرح - في النهاية ، عملية بحث عن ذات فردية أو جماعية ، يصبح معها للبيئة العقلية التي تحكم العمل خاصية وظيفية دالة . ومن المؤكد أن للعمل ، دائما ، وظيفية فردية دالة بالنسبة إلى كاتبه ، ولكن هذه الوظيفة الفردية ، على نحو يتكرر كثيرا فيما نرى ، ليست متصلة تماما بالبيئة العقلية التي تحكم الخاصية الأدبية الحقة للعمل ، فضلا عن أن هذه الوظيفة لا تخلق العمل بأي حال من الأحوال . إن حقيقة كتابة مسرحيات عند كاتب مثل راسين ، وبالتحديد المسرحيات التي كتبها ، أمر له دلالة ، لا شك ، بالنسبة إلى راسين الفرد ، في ضوء شيا به الذي قضاه في بور - رويال ، وعلاقاته ، بعد ذلك ، برجال المسرح والباط ، فضلا عن علاقاته بجماعة الجنسية وأفكارها ، بل بأحداث كثيرة في حياته ، نحن على معرفة تقريبية بها . ولكن وجود الرؤية التراجيدية هو العنصر الذي شكل فضلا مواقف كونت نقطة البدء التي دفعت راسين إلى كتابة مسرحياته . أما بناء هذه الرؤية نفسها ، تحت تأثير أيديولوجية مجموعة الجنسية في بور - رويال وسان سيران ، فقد كان بمثابة استجابة وظيفية دالة لبناء المسوح *scenarii de robe* منقوش تاريخي محدد . لقد كان على راسين الفرد ، المرتبط بهذه المجموعة وأيديولوجيتها المتقدمة نوعا ، أن يواجه عددا من المشكلات العملية والأخلاقية ، مواجهة أنتجت في النهاية ، عملا شكلته رؤية إبداعية ، صيغت بدرجة راقية من التلاحم . وذلك فإنه لا يمكن شرح تولد العمل الأدبي عند راسين أو دلالته بمجرد الاختصار على ربط العمل بسيرة راسين الفرد أو سيكولوجيته الخاصة .

ولدينا ، ثالثا ، نتيجة تتصل بما نسب به ، عادة ، «المؤثرات» . وهي عامل ليس له أي قيمة شارحة ، بل إنها تؤسس ، على أكثر تقدير ، إشكالا يجب أن يواجهه الباحث . إن هناك في كل لحظة ، عددا من المؤثرات الحديرة بالاعتبار ، يمكن أن تؤثر على الكاتب ، على أن ما يستحق الشرح ، حقيقة ، هو السبب الذي يعمل لعدد قليل من هذه المؤثرات ، بل لمؤثر واحد فحسب ، أثرا فعليا حقا . يضاف إلى ذلك السبب الذي يعمل هذه للمؤثرات تحول وتبدل ، بل تتحرف عن مجراها في عقل الشخص الذي يتأثر بها ، وفي أعماله على السواء ، ولكن علينا أن نبحث عن إجابات هذه الأسئلة في العمل الذي ندرسه لكاتب من الكتاب ، وليس كما يظن عادة ، في العمل الذي يفترض أنه أثر في الكاتب .

إن فهم النص ، باختصار ، مشكلة تتصل بالتلاحم الداخلي للنص . وهو مشكلة لن نحل إلا بالفرض أن النص ، كل النص وليس أي شيء سواه ، هو ما يجب أن يوضع أعيننا حوله ، وأن على المرء أن يبحث ، في داخله ، عن بنية دالة شاملة . أما الشرح فإنه مشكلة تتصل بالبحث عن ذات فردية أو جماعية (ونحن نظن أننا لا نواجه إلا ذاتا جماعية في أعمال الثقافة ، لأسباب أوضحناها من قبل⁽⁴⁾) من حيث علاقاتها ببنية عقلية تحكم العمل ، ذات خاصية وظيفية ، وبالتالي خاصة دالة . ويمكن أن نضيف ، مامدنا نحن بمكانة الشرح

واضح . وبالمثل فإن فهم الجنسية هو شرح لتولد الجنسية المطرقة ، كما أن فهم تاريخ نبالة المسوح في القرن السابع عشر هو شرح لتكون الجنسية . وأخيراً فإن فهم العلاقات الطبقية لتجتمع القرصى في القرن السابع عشر إنما هو شرح لتغير نبالة المسوح ، الخ .

ويترتب على ذلك أن كل بحث موضوعي في العلوم الإنسانية يجب ، بالضرورة ، أن يقوم على مستويين مختلفين . أى مستوى الموضوع المدروس نفسه ومستوى البنية الهيكلية في آن . ويمكن الفرق بين هذين للمستويين من البحث ، أصلاً ، في درجة تعامل البحث مع كلا المستويين . إن دراسة موضوع من الموضوعات - سواء أكان نصاً أدبياً أو واقفاً اجتماعياً ، الخ - لا تعد كافية ما لم تكشف عن بنية تفسر ، بطريقة مقننة ، عدداً ملحوظاً من الحقائق الإمبريقية ، وبخاصة تلك الحقائق التي تبدو ذات أهمية خاصة^(١) ، وبذلك تصبح الدراسة ، إذا كانت غير قابلة للتصديق ، مجابة للممكن على الأقل ، فتثبت على تحليل آخر بطرح بنية أخرى ، إما أن نقود إلى نتائج مماثلة للدراسة السابقة . أو نقود إلى نتائج أفضل منها .

ويختطف الموقف إذا ما تأملنا من زاوية البنية الهيكلية . إن الباحث لا يتم بهذه البنية إلا من حيث وظيفتها الشارحة لموضوع بحثه . يضاف إلى ذلك أن إمكانية تسليط الضوء على بنية الموضوع هي التي تحدد اختيارية خاصة ، من بين عدد من الأبنية الهيكلية ، تبدو ممكنة عندما يشرح الباحث في العمل . ولذلك ينتهي عمل الباحث عندما يكشف ، بشكل كاف ، العلاقة بين بنية موضوعه الذي يدرسه والبنية الهيكلية ، التي تفسر تولد البنية الأولى باعتبارها وظيفة لها . ويستطيع الباحث ، بالطبع ، أن يخفى بيته إلى مدى أبعد ، ولكن موضوع الدراسة ، في هذه الحالة ، يتغير عند لحظة بعينها ، فيصبح ما كان دراسة في بـسكال مثلاً ، دراسة للجنسية أو لنبالة المسوح ، إلخ .

وما دام الأمر كذلك ، فمن المهم أن نميز تمييزاً دقيقاً بين التفسير والشرح ، من حيث طبيعتها ومن حيث نتائجها ، ذلك على الرغم من أنه لا يمكن ، أثناء ممارسة البحث ، فصل التفسير المتأصل عن الشرح بواسطة البنية الهيكلية ، كما أنه لا يمكن أن يتم أى تقدم من أى من المجالين (التفسير والشرح) إلا بمراوحة مستمرة بينهما . وبالمثل ، فمن المهم أن لا تفرق أذهاننا حقيقة مؤداها أن التفسير متأصل دائماً في النصوص التي ندرسها (بينما الشرح خارجي دائماً بالنسبة لهذه النصوص) . وكذلك علينا أن نرى أن كل شيء يوضع على مستوى علاقة النص بالحقائق الخارجة عنه - سواء كانت هذه الحقائق متصلة بمجموعة اجتماعية ، أو متصلة ببيكولوجية المؤلف ، أو حتى بكلفة الشمس - له خاصية شارحة لا يمكن الحكم عليها بعيداً عن النص^(٢) إلا من هذا الموقف .

ولكن ، مع أن هذا للمبدأ سهل الاحترام فيما يبدو ، إلا أن الأوهام للتصميمية ساعدت ، دائماً ، على انتهاكه في التطبيق . ولقد كشفت لنا اتصالاتنا بالمتخصصين في الدراسات الأدبية مدى الصعوبة في تبنيهم اتجاهنا ، بمكثهم من النظر إلى النص الذي يدرسونه على نحو مقارب لاجتماع عالم الفيزياء أو الكيمياء ، عندما يسجل نتائج تجربة من

على وحدة ، مثلاً تطوى على درجة عالية من الاستقلال النسبي ، مما يعكس أحد العناصر المكونة لقيمتها الأدبية أو الفنية الحققة .

إن السلوك الإنساني بكل مظاهره يمثل ، بدرجات متفاوتة بالقطع ، مزيجاً من دلالات كلا النوعين . وهكذا تصبح إزاء نتائج مجنون أو إزاء إحدى روايات الفن ، فالأمر يتوقف على ما إذا كان الإشباع الليبىدي يسود إلى درجة تحطم الانسجام الذاتي ، على نحو شبه تام ، أو العكس ، عندما يتدمج الإشباع الليبىدي في انسجام ذاتي لا يقضى على نضارته (ومفهوم أن تقع أغلب الظواهر الإنسانية موقعاً يتراوح بين هذين التقيضين) .

أما الجانب الثانى فيربط بحقيقة مؤداها أن عمليتي الفهم والتفسير لبتا عمليتين متعارضتين في البحث ، أو تختطف إحداها عن الأخرى ، وذلك رغم المناقشات المتفضية التي تحت في الجامعات ، وبخاصة الجامعات الألمانية .

وإزاء هذه النقطة علينا أن نستبعد ، ابتداءً ، كل الميراث الرومانتيكى المرتبط بالمعاطف ، أى الـ «تقصص» أو الاتحاد اللازم لفهم العمل . إننا ننظر إلى الفهم باعتباره عملية عقلية إلى أقصى حد ، بمعنى أنها تقوم على أدق وصف ممكن لبنية دالة . صحيح أن الفهم ، شأنه شأن أى عملية عقلية أخرى ، يتدعم بالاهتمام الآلى الذى يبذله الباحث تجاه موضوعه . وأغنى بذلك المعاطف أو النفور أو الحيدة التي يمكن أن يثيرها الموضوع في الباحث . ولكن النفور ، من ناحية ، عامل لا يقل عن المعاطف دعماً للفهم (إذا لم نجد الجنسية فيها أفضل ، أو تحديداً أدق ، مما وجدته لدى من اصطهدهم من صاغوا «القضايا الخمسة» الشهيرة ، وهي تعريف دقيق للرؤية التراجيدية) كما أن هناك عوامل أخرى عديدة ، يمكن أن تدعم الباحث أو تعوقه ، منها ، على سبيل المثال ، المزاج النفسى المتعدل ، والصحة الجيدة ، أو العكس ، كما يحدث عندما يعانى الباحث من حالة من حالات الإحباط ، أو من هجمة آلام الأسنان ، ولكن ذلك كله لا علاقة له بالمنطق أو بنظرية المعرفة .

ومعاً يمكن من أمر ، فليتنا أن نحصى أبعد من ذلك . إن الفهم والشرح ليسا عمليتين عقليتين مختلفتين ، بل هما عملية واحدة ترتبط بظناير مختلفة . ولقد قلنا إن الفهم هو الكشف عن بنية دالة متأصلة في الموضوع المدروس (أى في هذا العمل الأدبى أو ذلك) . أما الشرح فهو إدماج هذه البنية ، كمصدر مكون ، في بنية شاملة ، لا يستكشفها الباحث في تفاصيلها ، بل يستكشفها بالقدر الذى يبيحه ، فحسب ، على أن يتفهم العمل الذى يدرسه . إن المهم هو أن تؤخذ البنية الهيكلية باعتبارها موضوعاً للدرس ، وعندئذ يظل ما كان شرحاً ليصبح فيها ، كما يبدو على البحث الشارح أن يتصل ببنية جديدة أوسع .

ويمكن أن تقدم مثالا لتوضيح الأمر . إن فهم «الأفكار» لبسكال أو تراجيديات راسين يعنى الكشف عن الرؤية التراجيدية التي تؤسس البنية الدالة التي تحكم عمل راسين وبسكال على السواء . كما أن فهم بنية الجنسية المطرقة يعنى شرح تولد «الأفكار» وتراجيديات

المدى الذى تؤسس به معطيات هذه المادة موضوعا دالا ، أى بنية ، يمكن أن يؤدى البحث الإيجابي فيها إلى نتائج مثمرة .

ويمكن أن نضيف إلى ذلك ، أن عالم اجتماع الأدب والفن ، عندما يواجه هذه المشكلة ، يجد نفسه في موقف يطغى على ميزة ، قد لا يبعدها الباحثون في مجالات أخرى من علم الاجتماع . ذلك لأنه من الممكن أن نفترض أن الأعمال الأدبية التى تواصل مقاولها بعد حيلها تؤسس ، في أغلب الحالات ، هذه البنية الدالة ^(٧) . في حين أنه ليس من المحتمل أن يؤدى تحليل الوعي اليومي ، أو حتى النظريات الاجتماعية المعاصرة ، بالضرورة ، إلى الكشف عن موضوع دال ، فليس من الشيق ، مثلا ، أن تؤدى دراسة أشباه من قبيل ، فضيحة ، أو ديكاتور ، أو « عادات مطبخية » الخ إلى تأسيس موضوعات دالة .

وأيا كان الأمر ، فإن عالم الاجتماع الأدبي ، شأنه شأن أى عالم اجتماع آخر يجب أن يتقن من هذه الحقيقة ، فلا يفترض اعتيالا أن هذا الفصل الأدبي هو ذلك ، أو أن هذه المجموعة من الأعمال الأدبية أو تلك ، تؤسس بنية موحدة .

ولا تختلف عملية البحث ، من هذه الزاوية ، عن أى عملية أخرى للبحث في فروع العلوم الانسانية . إذ يجب على الباحث ، في الجميع ، أن يصل إلى نط ، أو نموذج ، يتألف من عدد محدود من العناصر والعلاقات ، يتمكن به هذا الباحث من تفسير الأغلبية الساحقة من المادة الامبريقية التى يتألف منها الموضوع للدروس نفسه .

يضاف إلى ذلك أن متطلبات عالم الاجتماع الأدبي قد تكون أعظم من متطلبات أقرانه في علم الاجتماع ، وذلك بسبب ما يتميز به الموقف في دراسة الحلق الثقافي عن غيره . وليس من الإفراط ، والأمر كذلك ، أن نشد نمودحا يفسر ثلاثة أرباع أو أربعة أخماس النص ، فهناك عددين الدراسات يبدو أنها تحقق ، فضلا ، هذا المطلب . وأنا أستخدم كلمة « يبدو » في هذا السياق ، لأننا لا نستطيع بسبب عدم كفاية الأدوات ، أن تراجع الاعمال فقرة فقرة ، أو عبارة عبارة ، مع أن هذه المراجعة لا تمثل أى صعوبة من الناحية المنهجية ^(٨) .

ونحدث ، غالبا ، في علم الاجتماع العام ، بل بشكل أكثر في علم الاجتماع الأدبي ، أن يُسأل الباحث بعدد من الأعمال ، فينتهى الأمر به إلى استبعاد جانب من المادة الامبريقية ، كانت تمثل جابيا من موضوع الدراسة في أول الأمر ، كما يحدث أد يضيف الباحث من ناحية ثانية . مادة أخرى لم يفكر فيها في أول البحث .

ويمكن أن أقدم مجرد مثال على ذلك . إذ أذكر أنني عندما بدأت دراسي الاجتماعية لأعمال بسكال انتهت ، سريعا ، إلى فصل « الأقاليم Provinciales » عن « الأفكار Les Pensées » على أساس أن كلا المصنفين يرتبط برؤية مختلفة للعالم ، وبالتالي بنمودج معرفي مختلف ، يستند إلى أساس اجتماعي مغاير . وأعني بذلك رؤية الجنسية المعتدلة والجنسية شبه الديكارتي ، التى كان أرنو Arnaud ويكول خيم من مثلاتها ، في مقابل رؤية الجنسية المتشددة (المتطرفة) التى لم تكن معروفة حتى ذلك الوقت ، والتي كان على أن أسعى لأجدها في

تجاربه . ويمكن أن نذكر بعض الأمثلة العشوائية التى توضح ذلك . فقد ذهب متخصص في التاريخ الأدبي يوما ، إلى أن هيكور ، لا يمكن أن يتحدث في مسرحية اندروماك لأنه ميت ، وأن ما نسمعه في مسرحية راسين ، إنما هو وهم امرأة يتقاذفها موقف بالغ اليأس والغربة ، فيصل بها إلى أقصى درجات الاحتياج . وليس هناك شيء من هذا القبيل ، للأسف ، في نص مسرحية راسين ، فنحن لا نعلم من النص سوى أن هيكور - هيكور الميت - يتحدث في مناسبتين .

وفي مرة ثانية ، ذهب مؤرخ آخر للأدب إلى استحالة زواج دون جران مرة كل شهر ، وذلك لاستحالة العملية لمثل هذا الزواج ، حتى في القرن السابع عشر ، وإذن فليس أماما سوى أن نشرح هذا الخبر المجازم في مسرحية مولير على أنه مجاز أو مسخرية . ولكننا إذا قبلنا هذا الشرح لكان من السهل أن نجعل النص يقول أى شيء نوده ، حتى إن كان هذا الذى نوده عكس ما يقرره النص مباشرة ^(٩) .

ترى ماذا يمكن أن يقال عن عالم فيزياء ينكر نتائج تجربة من تجاربه ، ويستبدل بها نتائج أخرى ترضيه أكثر ، لا شيء إلا لأن النتائج الأولى لا تسعد مزاجه ^(١٠) .

أما المثال الأخير ، فقد حدث في إحدى مناقشات حلقة ريجون ^{Rey} الدراسية (عام ١٩٦٥) ، حيث كان عسيرا علينا كل المسر أن نفع أنصار التفسيرات التى تعتمد على التحليل النفسي بحقيقة أولية ، مؤداه أن المرء لا يمكن أن يتحدث عن مادون الوعى لأورست أو عن رغبة أوديب في الزواج من أمه ، بغض النظر عن رأينا في هذا النوع من الشرح ، مادام أورست وأوديب ليسا بشرا أحياء بل نصوصا ، كما أن الإنسان ليس من حقه أن يضيف أى شيء ، مها كان ، إلى نص لا يقدم أى إشارة إلى مادون الوعى أو إلى سفاح القرى .

إن المبدأ الشارح لا يوجد ، مها كانت جذبة الشرح في التحليل النفسي ، إلا في مادون الوعى عند سوفكليس أو أيسخيلوس فحسب ، أى أنه لا يوجد في مادون وعى الشخصية الأدبية ، فالشخصية الأدبية لا توجد إلا فيما تقرره بوضوح فحسب . ومن الملاحظ ، على مستوى الشرح ، أن التخصص في الأدب يبيون تيا مؤسفا بمكانة الشرح السيكولوجي ، بغض النظر عن فاعلية هذا الشرح أو نتائجه ، وذلك لأنهم يفترضون أن هذا الشرح أكثر فائدة ، مع أن الاتجاه العلمى الحقيقى لا يمكن أن يشكل إلا بأن تختبر ، بطريقة نزهة قدر الإمكان ، كل الشروح المطروحة ، حتى تلك التى تبدو عيشة (وهذا هو السبب في ذكرى كلفة الشمس منذ قليل ، مع أنها لا تطوى على شرح لشيء) وأن يعتمد اختيارنا للشرح ، كل الاعتقاد ، على النتائج التى يقضى إليها ، وبالتالي على مدى تقبل النص ذاته لهذا الشرح .

إن عالم الاجتماع الأدبي يبدأ من نص ، هو بمثابة كتلة من مادة إمبريقية شبيهة ، من هذه الزاوية ، بالمادة التى يواجهها أى باحث آخر في علم الاجتماع . ومن هنا فإن عليه أن يعالج أولا ، مشكلة التحقق من

وتأخذ مثالا الثاني من الشهد المشهور ، مشهد اللجوء إلى السحر في فاورست لحروته ، حيث يتوجه فاورست بالخطاب إلى روح الكون Macrocosm وروح الأرض ، الكائن تسبحان مع فلسفة سينوزا وهيجل ، إن إجابة الروح الثانية تلخص جوهر المسرحية ، بل تلخص ، وبخاصة في جزئها الثاني ، التعارض بين فلسفة الاستنارة ، يمثلها الأعلى المرتبط بالمعرفة والفهم ، من ناحية ، والفلسفة الجدلية التي تنزك في الفعل من ناحية أخرى . وعندما تجيب روح الأرض قاطلة لفاورست : « انك لا تشفى بل تشبه الروح التي تفهمها » ، فإن الإجابة لا تنفي رفضاً فصب ، بل تنفي تهرباً للرفض . ذلك لأن فاورست لا يزال على مستوى « اللهم » ، أي أنه لا يزال على مستوى روح الكون ، تلك الروح التي يريد أن يتجاوزها . ومن ثم فإنه لن يستطیع التلاق مع روح الأرض إلا عندما تخين اللحظة التي يكتشف فيها الصيغة الحققة لشارة القديس جون ، عندما قال : « في البدء كان الفعل » وعندما يتقبل فاورست ، بالتالي ، ميثاق ميفستوفليس .

وبشبه ذلك ما يجده في رواية سارتر « الغثاء » La Nausée حيث تقابل شخصية تتقف نفسها بنفسها - وتمثل روح الاستنارة أيضا - فترا الكب ، تما لقرتيا في فهارس المكتبة . ويقصد سارتر بهذه الشخصية - واعيا أو غير واع - إلى السخرية من إحدى الأفكار الأساسية في عصر النهضة ، وهي فكرة أن المعرفة يمكن أن تكسب عن طريق المعامع التي ترتب فيها للموضوعات ترتيباً أجبدياً . (وحشا أن نفكر في معجم بابل Bayle أو المعجم الفلسفي لفولتير ورفوق ذلك كله الاسكوليديدا .)

إن الباحث يتجه إلى الشرح بمجرد أن يتقدم في بحثه ويصل ، قدر طاقته ، إلى التلاحم الداخلي للعمل ونموذجه النبوى .

وما دنا قد وصلنا إلى هذه النقطة فإن علينا أن نستوفى نقطة أخرى تتصل بموضوع مررنا عليه . لقد قلنا إنه لا يوجد فارق جذرى في علاقة التفسير بالشرح في مجرى عملية البحث والكيفية التي تتجلى بها هذه العلاقة عند نهاية البحث نفسه . إن كلا من التفسير والشرح يتدعم بالآخر ، خلال عملية البحث ، مما يجعل الباحث يتقبل بينها باستمرار . أما عندما ينتهى البحث ، ويشعر الباحث في تقديم نتائج ، فإن عليه أن يفصل بين فرضياته التفسيرية المتأصلة في العمل وبين فرضياته الشارحة التي تتجاوز التفسير .

شخص يمثلها اللاهوتى بارسوس رئيس دير سان سيران ، فضلا عن آخرين ، كان من بينهم ستجنل موجه بكمال ولاسلوت أحد أساتذة راسين ، ورفوق ذلك كله الأم الانجليزية Mather Anglaise . ولقد قادى كشف ابنية التراجيدية التي ميّزت أفكا بارسوس وبكمال إلى أن اعالج في دراسى أربعة من مسرحيات راسين الأساسية ، هي أندروماك ، وبريتانيكوس ، وبيرنيس ، وفيدرا . وكان ذلك بمثابة نتيجة مفاجئة على نحو خاص . ذلك لأن المؤرخين الذين حاولوا اكتشاف العلاقات بين بور - رويال وأعمال راسين صلتهم ، حتى ذلك الوقت ، الأعراض الزائفة ، فبحثوا عن هذه العلاقات على مستوى مضمون المسرحيات ، مركزين كل التركيز على المسرحيات المسيحية (مثل أستير ، وآتالى) وليس المسرحيات الوثنية التي لا ترتبط مقولاتها النبوية ارتباطا حادا ببنية فكر جماعة الجينسية المشددة .

إن نجاح هذه الخطوة الأولى من البحث ، فضلا عن اتساق نموذجها المتلاحم ، يؤكد على المستوى النظرى ، حقيقة أن النموذج المكتشف يفسر النص كله من الناحية العملية . أما على المستوى التطبيقى فهناك معيار آخر يساعد المرء على التيقن من أنه سير في الطريق الصحيح . ولا يتصل هذا للميار بطبيعة قانون خاص ، بل بحقيقة مؤداها أن تفاصيل معينة في النص ، لم تجذب انتباه الباحثين قبل ذلك بأى حال ، قد أصبحت مهمة ودالة على نحو مفاجئ .

ويمكن أن نضيف ، هنا ، ثلاثة أمثلة توضح ذلك :

لقد جدد قانون الاحتمال ، في وقت من الأوقات ، أساسا عاما لتقبل ما صنعه راسين ، عندما جعل رجلا ميتا يتكلم في مسرحية أندروماك . ولكن كيف يمكن تفسير التناقض بين هذا الأمر ؟ يمكن أن توجد نمط الرؤية الذي يحكم فكر الجينسية المشددة ، لئلا أن صمت الله ، في ذلك الكون . كون الله مجرد مشاهد للعالم ، إنما هو أمر يلزمه عدم وجود أى جسم على المستوى الدنيوى ، بحيث لا يمكن حياية الاحاطص للقيم أو دعم إمكانية الحياة المثقة في العالم ، بل نمط أى محاولة في هذا الاتجاه تعطال آلهية غير مدركة أو معروفة عمليا (وهي متعطبات تتجلى في شكل متعارض في الغالب) . ويُنشج تحولُ هذا المفهوم الدينى إلى المستوى الدنيوى في مسرح راسين شخصيتين خرساويتين ، أو قوتين خرساويتين ، تجسدان المتطلبات المتعارضة : بين هيكتور الذى ينشد الاحلاص واصيتاكس الذى ينشد حياية اندروماك ، وبين حب جون ليريتانيكس ، مما يفرض علينا أن نحبه ، وطهارتها التي تقرض علينا عدم التنازل في مواجهة نيرون . وبين الزهمان والسحب في بيرنيس ، وأخيرا بين الشمس وفينوس [الزهرة] في فيدرا .

وعلى الرغم من أن خرس هاتين القوتين : أو هذين الكائنين ، في المسرحيات التي تجسد المتطلبات المطلقة ، لا يتفصل عن غياب أى حل على المستوى الدنيوى ، فمن الواضح أنه في اللحظة التي تجد فيها اندروماك حلا يمكن لها معه أن تزوج بيوس وتنشر قبل اكمال الزواج ، ضحى استياكس ونحى اخلاصها في أن ، يؤدى خرس هيكتور واستيتاكس إلى الاستحالة البالغة ، التي تجعل الميت يتكلم ، ويحدد إمكانية التطلب على التعارض .



هذه الشروح ، وإن أبانت عن جوانب بعينها ، أو عن ملامح نوعية في العمل ، إلا أن هذه الجوانب وتلك الملامح ليست أدبية في حالة الأدب ، وليست جمالية في حالة الفن ، وليست فلسفية في حالة الفلسفة . ولن ينجع أي شرح يقوم على التحليل النفسي ، مهما كان حظه من النجاح ، في أن يجتازنا عن الحاصلة النوعية التي تجعل عملا أدبيا أو لوحة من اللوحات تختلف عن عمل أو لوحة يتجهها مجنون . بل إن التحليل النفسي يشرح نتاج المجنون بنفس الدرجة التي يشرح بها نتاج الفنان ، وربما أفضل ، بمساعدة عمليات مماثلة .

وينبع هذا الموقف ، ابتداء ، فبا نظر ، من حقيقة أن العمل ، رغم أنه تعبّر عن بنية فردية وبنية اجتماعية في آن ، يُعالج في التحليل النفسي باعتباره تعبيرا فرديا فحسب . أي أنه يعالج على أنه :

(أ) إبداع مُصنَّع لدرجة في امتلاك موضوع (الظر التحليل الفرويدى للألام) .

(ب) ونتاج لعدد بعينه من تطلّبات *Montages* روحية فردية .

(جـ) وتخيّل أمين أو مشوّه لعدد بعينه من الحقائق المكتسبة أو التجارب المعاشة .

وليس في ذلك كله أي شيء يؤسس دلالة أدبية أو جمالية أو فلسفية . باختصار ليس فيه ما يؤسس أي دلالة ثقافية .

إن دلالة العمل ، إذا أردنا أن نظل في مجال الأدب ، لا تكمن في هذه القصة أو تلك ، ذلك لأن نفس الأحداث قد تقص في «الأورستيا» لأيسخيلوس أو «إليكترا» لجيورجيو أو «الذباب» لسارتر ، ومع ذلك فن الواضح ، تماما ، أن هذه الاعمال الثلاثة لا يربط بينها عنصر أساسي مشترك . وبالمثل فإن دلالة العمل لا تكمن في سيكولوجية هذه الشخصية أو تلك ، كما تكمن في أي خاصية أسلوبية يمكن أن تتكرر . إن دلالة العمل ، طالما ظل العمل أدبيا ، تنطوي دائما ، على نفس الخاصية ، وهي أنها عالم متلاحم ، تحدث داخله أحداث ، وتستقر داخله سيكولوجية الشخصيات ، وتتناغم ، في داخل تعبيره المتلاحم ، حركة أسلوبية ذاتية للأدب . أما ما يميز العمل الأدبي ، تحديدا ، عن كتابة المجنون فهو أن المجنون يتحدث عن رغباته فحسب ، وليس عن عالم ينطوى على قوانين ومشكلات .

وعلى العكس من مدرسة التحليل النفسي تنهض مدرسة لوكاش في الشرح . ومن الحق أن هذه المدرسة ، رغم قلة إنجازها حتى الآن ، تطرح المشكلة على نحو صحيح ، فتواجه العمل باعتباره بنية متحدة لقوانين تحكم عالمه ، وتحكم الصلة بينه ، كعالم مبن . وبين الشكل الذي يفرضه عن هذا العالم . أيضا ، أن تحليلات هذه المدرسة ، عندما تنجح ، تفسر أكبر قدر من العمل الأدبي ، فتصل إلى بنائه الكلي في الغالب ومن الحق أن هذا ، أنها لا تبرز ، فحسب ، أهمية العناصر التي كُتبت دلالتها تماما من أيدي القارئ ، وذلك بتأسيسها لروابط بين هذه العناصر وبقية النص ، بل تبرز ، أيضا ، العلاقات المهمة غير المبركة ، بين الحقائق المدروسة وظواهر متعددة أخرى ، لم

وما دمتا نهدف إلى أن تؤكد العيز (غير الجدلري) بين العمليتين ، فإن علينا أن نظور مقولتنا الحالية ، على أساس من افتراض خيال لتفسير ، يصل إلى نقطة بالغة التقدم ، بواسطة تحليل متأصل يتوجه ، بالتالي ، نحو الشرح .

إن النظر إلى الشرح يعنى النظر إلى حقيقة خارجية عن العمل ، أي حقيقة تمثل علاقة بنية العمل . وقد تكون هذه العلاقة علاقة تنوع ملازم (وتادرا ما يحدث ذلك في حالة علم الاجتماع الأدبي) أو تكون ، كما هو الغالب ، علاقة تماثل ، أو مجرد علاقة وظيفية ، مما يعنى وجود بنية تؤدي وظيفة (بالمنى الذى تستخدم به هذه الكلمات في علوم الحياة أو علوم الانسان) .

ومن المستحيل أن نحدد ، ابتداء ، الحقائق الخارجية التي نستطيع أن نحقق هذه الوظيفة الشارحة للعمل بشكل يتوافق مع ملاحظه . إن مؤرخى الأدب ونقادهم يمتدنون ، أساسا حتى الآن ، عندما يمتدنون بالشرح ، على السيكلوجية الفردية للمؤلف ، مثلا يمتدنون على نحو أقل ، وإن كان أكثر حداثة ، على بنية فكرية لمجموعة اجتماعية محددة . وليس من الضروري أن تامل أي فرضيات أخرى للشرح ، حتى وإن كنا لا نملك الحق في أي استبعاد قبل هذه الفرضيات الأخرى .

أما فيما يتصل بالشروح السيكلوجية فإن المرء ينهض ، بمجرد أن يتأملها ببعض الحدية إلى عدد من الاعتراضات الساحقة . أول هذه الاعتراضات ، وأقلها أهمية ، أننا لا نعرف إلا أقل القليل عن سيكولوجية الكاتب الذى لا ندرى عنه شيئا في الحقيقة . والذى توفى لسنوات عديدة في أغلب الحالات . ومن هنا تبدو الأهمية الساحقة لهذه الشروح السيكلوجية المزعومة ، قلت أو كثرت ، وكأنها توليفات وهمية ذكية ، تعلم نفس خيالي ، ينهض في أغلب الحالات على شاهد مكتوب ، أو على العمل نفسه . وليس هذا من قبيل السير في دائرة بل السير في حلقة مفرغة ، لأن علم النفس الشارح لا يفعل شيئا ، أكثر من إعادة نثر العمل الأدبي الذى يدهى شرحه .

وهناك اعتراض آخر أكثر جدية يثار في وجه الشروح السيكلوجية ، ويتصل هذا الاعتراض بحقيقة أن هذه الشروح لم تفلح ، فيما نعلم ، في الإبانة عن أي قدر بارز من النص بل أبانت ، فحسب ، عن بعض العناصر الجزئية ، أو القليل الأقل من الملامح العامة . وكما قلنا من قبل فإن أي شرح لا يفسر إلا من ٥٠٪ إلى ٦٠٪ من النص لا ينطوى على أهمية علمية أساسية ، ذلك لأنه من الممكن ، دائما ، أن نبني عدديا من الشروح تفسر مثل هذا القدر من النص ، وإن لم يكن ، عادة ، نفس الجزء . وإذا عدّت أمثال هذه النتائج مرضية ، فمن الممكن أن نتخلى ، في أي لحظة ، شخصية صوفية في يسكال أو ديكارتيّة أو تومايية ، نسبة إلى القديس توما ، كما يمكن أن نتحدث عن كودني في راسين ، بل نجعل من مولير وجوديا ، الخ . ويصبح للبداء الذى يحكم اختيارنا لشرح دون آخر مرتبطا بالذكاء اللباخ أو مهارة الناقد ، دون أن يكون متصلا بالعلم بأى حال .

أما الاعتراض الأخير الذى يثار ضد هذه الشروح السيكلوجية فهو أكثر الاعتراضات أهمية . ويتصل هذا الاعتراض بحقيقة مؤداها أن

بمارس سلطاته في الأسرة مثلا يجب أن يكون سيدا مهذبا . كما تهدف للسرحدات إلى هجاء المتحصب الديني ، عضو ممبر سان ساكرو ، الذي يقتحم حياة الآخرين ، ويقاوم التحرر الاخلاقي للبلاد ، كما نجاهم رجل الحسنية الذي يستحق الاحترام ، قطعا ، لكنه يبالغ في ترمته ، ويرفض أدنى التنازلات وأموها .

ويستطيع مولير ، إزاء كل هذه الأنماط الاجتماعية ، أن يستحضر الواقع الاجتماعي ، كما يراه ، ويستحضر اتجاهه الأخلاقي - التحرر ، والأيقورية - التي يمثل في تحرر المرأة والاستعداد للساموة والاحساس بالتناسب في كل شيء . أما في حالة دون جوان فإنا ، على العكس من ذلك كله ، لا نواجه مشكلة مجموعة اجتماعية عاكفة ، وإنما نواجه مشكلة الأفراد الذين يبالغون ، داخل نفس المجموعة التي بصورها مولير ، فلا يظهرون أى احساس بالتناسب . ومن المستحيل ، والأمر كذلك ، أن نضع في مواجهة دون جوان ، أى اتجاه اخلاقي مختلف عن اتجاه مولير . إن كل ما يمكن أن يقال لدون جوان هو أنه على حق فيما يفعل ، بشرط أن لا يشتط أو يسرف على نفسه أو غيره . يضاف إلى ذلك أن دون جوان شخصية إيجابية في إطار دائرة الاتجاه الأخلاقي للبلاد ، ذلك الاتجاه الذي يجذ للفضي في التطرف المعتدل للشجاعة والجسارة . ولذلك فإن من حق دون جوان أن يعطى صفة لشعاذ ولكن دون سلك مشين . وليس من الضروري ، إطلاقا ، أن يبلغ دونه ولكن عليه أن لا يبالغ في استفغال اللوسينور ديماش . (ها ، مرة أخرى ، لا يصبح اتجاه دون جوان اتجاها مقيتا في حقيقة الأمر .) وأخيرا ، يوضح مولير أن دون جوان على حق فيما يفعل ، من زاوية الموضوع الرئيس للخلاف حول الاتجاه الأخلاقي للسان التحرر ، ولكنه ، في هذا أيضا ، يتجاوز الحدود . أما معالجة دون جوان في التبت فإنا نخصي إلى درجة الاعتداء على قروية لا تتسجم مع مكانته ، ولكن الادانة للتبت لا تنطوي على تحديد واضح . ولم يكن مولير يستطيع القول أن دون جوان عطية في اغواء امرأة كل شهر ، أو أن عليه أن يقع باغواء امرأة كل شهرين أو ستة ، ولذلك فإنه انتهى إلى حل يعبر بالضغط عاكان عليه أن يقوله : إن دون جوان يتزوج ، وليس في ذلك ما يجب ، ولكنه ، للأسف ، يتزوج مرة كل شهر ، وفي ذلك إسراف حقيق !

ومادامت قد تحدثنا في هذا المقال ، بوجه خاص ، عن الفرق بين علم الاجتماع البنيوي للأدب من ناحية والشرح التقليدي الذي يقدمه التحليل النفسي ، أو يقدمه التاريخ الأدبي من ناحية أخرى ، فإنا نود ، الآن ، أن نخصص بعض الفقرات عن الصعوبات الإضافية التي تتميز بها البنيوية التوليدية عن البنيوية الشكلية من ناحية ، وعن التاريخ الإمبريق غير الاجتماعي من ناحية أخرى .

إن دائرة السلوك الإنساني كلها (وحتى نستعمل المصطلح بأوسع معنى ممكن ، بحيث يشمل السلوك الفيزيقي والفكر والخيال ، الخ .) ذات طبيعة بنوية ، من منظور البنيوية التوليدية . أما البنيوية الشكلية لإنا ترى في الأبنية مجرد قطاع أساسي من السلوك الإنساني الكامل ، فصعابه ما يربط كل الارتباط بالملوك التاريخي للمعطى ، أو بالمرحلة

يفكر فيها النقاد ولا مؤرخو الأدب قبل هذه المدرسة . وهنا ، مرة أخرى ، علينا أن نرضى أنفسنا بأثرة قليلة .

لقد عُرفَ ، دائما ، أن بسكال ، ارتد إلى العلم والعالم في نهاية حياته ، بل إنه نظم مسابقة عامة حول مشكلة اللوليت ، كما حاول تنظيم وسائل المراسلات العامة . ومع ذلك لم يحاول أحد تأسيس أى علاقة ، بين هذه السلوك الفردي وكتابة «الافكار» ، وبخاصة ذلك الجزء المركزي من الكتاب الذي يدور حول المراهنة في الاعتقاد بالله . ولا تتأسس هذه العلاقة ، في تفسيرنا ، إلا عندما نربط صمت الله واليقين من وجوده في فكر الحسنية بالوضع الخاص لنبالة المسرح في فرنسا بعد الحروب الدينية ، مثلا نربطه باستحالة الشر على حل دينوي متقع للمشكلات التي واجهها هذا الفكر . إن هذا الربط هو الذي يمكننا من التعرف على الصلة بين أكثر أشكال هذا الفكر تشلدا ، ذلك الشكل الذي عبر عن علم اليقين تعبيرا جذريا تماما ، عندما وسَّع الشك في الإرادة الإلهية إلى الشك في الألوهية نفسها ، وبين قيام رفض العالم على أساس من الزلزلة الداخلية فيه ، لا الزلزلة الخارجية عنه ، مما أعطى للعالم صفة دينوية^(١١) .

وبالمثل فإنا ، بمجرد أن تؤسس علاقة بين تكوين الحسنية في جماعة المسرح وبين التغير في سياسة الملكية وولادة الحكم المطلق ، يمكن أن نظهر أن التحول من استقرائية الموجودات إلى الكاثوليكية لم يكن سوى وجه آخر لنفس العمل ، وشكل مؤسس لنفس العملية .

وهناك مثال أخير يربط ارتباطا كاملا بمشكلة الشكل الأدبي . ويكنى ، مثلا أن نقرأ مسرحية «دون جوان» لمولير حتى نرى أن لها بنية تختلف عن بنية مسرحياته العظيمة الأخرى . إذ على الرغم من أن أورجون (تارتوف) والست (عدو البشر) وأونولف (مدرسة النساء) وأرباجون (البخيل) يواجهون بعالم شامل من العلاقات الإنسانية للتداخلة للمجتمع ، كما يواجهون - في حالة أورجون - والست ، وأونولف - بشخصية تعبر عن إحساس طيب بالقيم التي تحكم عالم المسرحية «كليات» وفيلالات ، وكريزوال) غلبس هناك شيء من هذا القليل في دون جوان . إن ساجانويل ليست لديه سوى حكمة الخدم التي نراها تقريبا في كل مسرحيات مولير الأخرى . ومن هنا فإن الديالوج في دون جوان ليس ، في الحقيقة سوى مونولوج ، تنتقد فيه شخصيات

مختاتمة لا يربطها رابط (أفكير ، والأب ، والشبح) سلوك دون جوان ، كما تخبره بأن الأمر سيتقلب به إلى مواجهة سحق إلى لا قبل له بمواجهته . يضاف إلى ذلك أن المسرحية تنطوي على شيء مستحيل ، وهو الجرم أن دون جوان يتزوج كل شهر مرة . وهذا أمر بعيد عن واقع الحياة في ذلك العصر . ومن اليسر أن يظل الشرح الاجتماعي كل هذه الخصائص في المسرحية . لقد كبت مسرحيات مولير من وجهة نظر «نبالة البلاط» ولذلك فإن مسرحيات الشخصية ليست أوصافا مجردة ، أو تحليلات نفسية ، وإنما هي أحاجير بمسوحات اجتماعية ، تتركز صورتها في سجة من الحجاب ، أو خاصية لشخصية من الشخصيات ، وهي تهدف إلى هجاء البرجوازي الذي يمشي القود ، دون أن يفكر ، لحظة ، أنها ما صنعت إلا للإفناق ، والذي يجب أن

أبنة أسبق إلى سبادة بنية جديدة هو ، تحديدا ، ما يشير إليه الفكر الجدل على أنه «التحول من الكم إلى الكيف» .

وقد يبدو أكثر دقة ، والأمر كذلك ، أن نقول إن الواقع الاجتماعي والتاريخي ، في أي لحظة من اللحظات ، إنما هو خليط بالغ التعقيد ، لا يتكون من أبنة فصب ، بل من عمليات بناء ومدم لبناء . ولن تكسب دراسة هذا الواقع أي طابع علمي ، ما لم يأتي يوم توضح فيه هذه العمليات الأساسية ، بدرجة كافية من الانضباط .

وعند هذه النقطة ، تحديدا ، تكسب الدراسة الاجتماعية لروائع الحلق الثقافي قيمة خاصة بالنسبة إلى علم الاجتماع العام . لقد أكدنا للمحيز لابتداعات الحلق الثقافي فضلا عن ميزته في المجال الشامل للحقائق الاجتماعية والتاريخية . إن هذا للمحيز يمكن في البناء البالغ التقدم لابتداعات الحلق الثقافي ، كما يمكن في قلة العناصر المتغيرة الخواص ، وضعف تأثيرها داخل هذا البناء . ويعني ذلك أن ابتداعات الحلق الثقافي أكثر يسرا في الدراسة البنيوية من الواقع التاريخي الذي يتجها ، والتي تشكل هي جانباً منه . ويعني ذلك ، أيضا ، أن هذه الابتداعات تؤسس ، عندما توضع في علاقة مع حقائق اجتماعية وتاريخية بعينها ، مؤشرات قيمة ، فيها يتعلق بالعناصر التي تتكون منها هذه الحقائق .

ويظهر ذلك مدى الأهمية البالغة لادماج دراسة هذه الابتداعات في مجال البحث الاجتماعي وفي مجال علم الاجتماع العام .^(١٧) .

وهناك مشكلة مهمة أخرى في البحث وهي مشكلة التحلق *vermeiden* ونود أن نذكر ، ونحن بصدد هذه المشكلة ، مشروعا بخار أذهانا منذ مدة . ولكننا لم نتمكن من تنفيذه كاملا . ويرتبط المشروع بالتحول من شكل البحث الجزئي الفردي إلى شكل آخر ذي طابع جماعي أكثر منجية . ولقد أثار فينا فكرة هذا المشروع العمل في تحليل النصوص الأدبية ، عن طريق البطاقات المثقبة ، ذلك العمل الذي ينطوي ، في أغلب الحالات ، على طابع تحليلي ، يبدأ من العناصر المكونة على أمل الوصول إلى دراسة شاملة عامة ، بدت لنا ، دوما ، ذات طبيعة إشكالية .

لقد دار النقاش طويلا بين الحدية والوضعية منذ عهد بعيد ، واستمر في العصر الحديث منذ أيام بسكال وفيكارت . ويمكن أن نخرج من هذا النقاش بأنه إذا كان الكل أو البنية ، أو الكيان العضوي ، أو الجماعة الاجتماعية ، أو الكلية النسبية ، إذا كان هذا كله أعظم من مجموع الأجزاء ، فمن الوهم أن نفكر في إمكانية فهم الأجزاء بالبد من أي دراسة لعناصرها المكونة ، إيا كانت التقنية المستخدمة في البحث . ومن الواضح ، كذلك ، أن المرء لا يمكن أن يكتفي بدراسة الكل متغافلا عن الأجزاء ، لأن الكل لا يوجد إلا باعتباره مجموع الأجزاء التي تصنعه ، ومجموع العلاقات التي تربط بين هذه الأجزاء .

وفي الحق ، إن البحث بأحد عندنا ، دائما ، شكل المواجهة المستمرة بين الكن والأجزاء ، أي أنه يقوم على محاولة الباحث بناء نموذج ، يقارنه . عناصر ، ثم ينقلب إلى الكل ليحدده ، ثم يعود مرة

أجددة لسيرة فرد ، مما ينتهي بها إلى نوع من الفصل بين الأبنية الشكلية والمهوى الخاص للسلوك الإنساني . وعلى العكس من ذلك ، تطرح البنيوية التوليدية لفرضية مهمة ، كمبدأ أساسي وهي أن التحليل البنيوي يجب أن يعنى أبعد من ذلك بالمعنى التاريخي والفردى ، ليؤسس عندما يبدو أكثر تقدما ، جوهر النسيج الاجتماعي في التاريخ .

ولكن عالم الاجتماع الذي يؤمن بالبنيوية التوليدية ، عندما يواجه المؤرخ الذي يعزو الأهمية الأولى للحقيقة الفردية في طابعها الآن ، لابد أن يواجه صعوبة هي عكس الصعوبة التي تفصله عن الباحث الشكلي ، وذلك لأن كلا من المؤرخ والباحث الشكلي يعلم ، رغم التعارض بينهما ، بقطعة أساسية ترتبط بالتأثير القائم بين التحليل البنيوي والتاريخ الملموس .

ومن الواضح أنه ليس للحقائق الآتية خاصة ببنوية . إنها ما يمكن أن يسمى ، في لغة العلم ، بالخليط الذي يتكون من عدد لاقت من عمليات البناء وهدم البناء *Strukturalismus und Destrukturalismus* على نحو لا يمكن معه للعالم أن يدرسها على ما هي عليه ، أي في شكلها المعطى . ومن المعروف أن التقدم اللافت للعلوم المنضبطة يرجع ، ضمن ما يرجع ، إلى إمكانية خلق مواقف ، على المستوى التجريبي في المعامل ، تستبدل بالخليط ، أي تستبدل بتفاعل العوامل الفاعلة التي تكونها حقائق الحياة اليومية ما يمكن أن يسمى للمواقف الخالصة ، ومنها ، على سبيل المثال ، الموقف الذي ثبتت فيه كل العوامل باستثناء عامل واحد ، يتركز كمتغير يدرس منه الحدث ، ولكن يستحيل ، للأسف ، أن نصنع مثل ذلك الموقف الخالص في دراسة التاريخ . إن ما يبدى من الظواهر ، هنا ، كما في مجالات البحث الأخرى ، لا يتطابق تطابقا فوريا مع جوهر الظواهر (وإلا ما عاد للعلم فائدة كما قال ماركس يوما .) ولذلك فإن المشكلة المنهجية الأساسية للعلوم الاجتماعية والتاريخية هي ، تحديدا ، مشكلة إيجاد تقنية ، يمكن عن طريقها الكشف عن العناصر الأساسية التي تتكون الحقيقة التجريبية من تفاعل عناصرها . إن كل مفاهيم البحث التاريخي الهامة (مثل النهضة ، والرأسمالية والاصطلاح ، وأيضا الجنسية ، والمسيحية ، والماركسية ، الخ) تتطوى على وضع منهجي مماثل . وما أسهل أن نظهر أنها لا تتطابق تطابقا صارما مع أي حقيقة إمبريقية معينة . صحيح أن مناهج البنيوية التوليدية تمكنت ، هذه الأيام ، من تأسيس مفاهيم أكثر التصاقا بمحقات أقل شمولا ، ولكن هذه للمناهج مازالت تنطوى على نفس الوضع المنهجي . وما دمتنا لا نستطيع أن نمن النظر طويلا ، هنا ، في المفهوم الأساسي للوحى للممكن^(١٨) ، فنقل ، على الأقل ، أن توجه هذا الوعى صوب البحث المنهجي للملموس لا يمكن أن يصل إلى مدى الخليط الفردي (في العمل) ، وأن عليه أن يتوقف غير بعيد من الأبنية المتلاحمة التي تتكون عناصره .

وربما كان علينا أن نقر ، هنا ، الفرضية التي ترى أن الواقع نفسه يتكون من عمليات بناء ، تنطوى كل منها على مدم لعدد بعينه من الأبنية السابقة ، لتتكون منها أبنة جديدة . وهذا طبيعي لأن الواقع ليس جامدا بحال . إن هذا التحول ، في الواقع الإمبريق ، من سيطرة

والوفرة الحسية من ناحية ، والوحدة التي تنظم هذا التنوع في كل تلاحم من ناحية أخرى . ومن هذه الزاوية تتحدد أهمية العمل الأدبي وقيمتها بما للدرجة العالية التي يتم بها تجاوز هذا التوتر ، أي أن قيمة العمل تتعاظم بتضاعف وفرته الحسية وتنوع حاله من ناحية ، وبانضباط هذا العالم ، من ناحية ثانية ، على نحو يؤسس وحدة بنوية .

ومن الواضح ، والأمركذلك ، أن أغلب عملنا ، وبالتالي عمل الباحثين الذين المهتمهم كتابات لوكاش الأول ، يتركز حول قطب واحد من قطبي هذا التوتر ، وأعلى عصر الوحدة ، التي تأخذ في الواقع الامبريق ، شكل بنية تاريخية ، متلاحمة دالة ، يمكن أن نجد أسسها في سلوك مجموعات اجتماعية متميزة . لقد توجهت أبحاث هذه المدرسة ، في مجال علم الاجتماع الأدبي ، صوب الكشف في المحل الأول ، عن أبنية متلاحمة موحدة ، تحكم العالم الشامل الذي يؤسس ، في تصورنا ، دلالة كل عمل أدبي مهم . ولم نخط هذه الأبحاث إلا حديثنا ، كما قلت من قبل ، خطواتها الأولى في اتجاه الصلة البنوية بين العالم وشكل التعبير عنه . أما قبل ذلك فقد كانت هذه المدرسة تنظر إلى القطب الثاني من التوتر ، أي التنوع والوفرة .

باعتباره مجرد جزئية من جزليات مادة ، صيغت ، في حالة العمل الأدبي ، من تنوع كائنات فردية ، تواجه مواقف بعينها ، أو صيغت من صورة فردية . وعلى أساس من هذه الصياغة يتم التمييز بين الأدب والفلسفة ، وذلك لأن الفلسفة تعبر عن نفس الرؤية للعالم ، ولكن بالمفاهيم العامة . (لا يوجد « موت » مجرد في فيدر أو « شر » مجرد في فاوست لجوته ، بل موت شخصية معينة هي فيدر ، وخاصة فردية معينة في ميفستوفيلس . ولا توجد ، في المقال ، خاصة فردية سواء في بسكال ، أو هيجل ، « شر » و « موت » مجردين فحسب) .

لقد كنا نسلك دائما ، ونحن تابع بحثنا في علم الاجتماع الأدبي ، كما لو كان وجود فيدر وميفستوفيلس حقيقة مفارقة لثقاق العلم ، وكما لو كانت الشخصية الحية المتبعة الغنية لهاتين الشخصيتين ملمحا فرديا لخلق ثقافي ، يرتبط ، في المحل الأول ، بموهبة الكاتب وسيكولوجيته .

إن أفكار باحثين ، كما عرضتها كرسيتا ، فضلا عن الشكل الراديكالي الذي قدمت به كرسيتا هذه الأفكار ، عندما طورت مفاهيمها⁽¹⁶⁾ ، فتفتح مجالاً جديداً شاملاً ، يضاف إلى مجالات البحث الاجتماعي التطبيق في المحل الأدبي .

وكما تركت ، في دراستنا ، رؤية العالم على مستوى تلاحم العمل الأدبي ووحده ، كذلك تعمل كرسيتا⁽¹⁷⁾ بتشخيصها السليم لهذا البعد من البنية العقلية للعمل الأدبي ، من حيث اتصالها بفعل جامعي ، واتصالها بمعتقدية نزعة فع حادة ، وبذلك تؤكد ، أول ما تؤكد في برنامج دراستها ، ما يرتبط بالتنوع ، وما يعارض الوحدة ، (فما نوافقها عليه أيضاً) كل ما ليس له بعد نفدى مترت . ويدعونا ، الآن ، إن جوانب العمل الأدبي التي كشفها باحثين وكرسيتا تتوافق مع قطب الوفرة والتنوع في المفهوم الكلاسيكي للقيمة الجمالية .

أنتهى إلى العناصر ، وهكذا دواليك : حتى يأتي وقت يرى الباحث فيه أن النتيجة التي وصل إليها نتيجة مقنعة تستحق النشر ، أو يرى أن المضي في نفس الطريق يتطلب جهداً لا يتناسب والتأثير الإضافية التي يأمل الحصول عليها . ونظن أنه من الممكن ، في هذا السياق ، أن نطرح عملية ، قد تكون أكثر تنظيلاً وأكثر جاذبية ، تتم في مرحلة متوسطة من البحث . إذ يبدو لنا أنه يمكن للباحث ، عندما يبنى نموذجاً ، يراه محققاً للدرجة معينة من الإمكان **Probability** أن يراجع هذا النموذج ، مع فريق من المعانين بمقارنة النموذج بكل العمل الذي يدرسه فقرة فقرة ، في حالة النص النثري ، وبيناً يتأ في حالة القصيدة ، وقولة قولة في حالة المسرحية ، وبذلك يحدد الباحث :

(أ) إلى أي مدى تتلحم الوحدة المطلقة في الفرعية الشاملة .

(ب) قائمة العناصر والعلاقات الجديلة التي لم تدخل في النموذج الاستهلال .

(جـ) درجة التردد ، في داخل العمل ، للعناصر والعلاقات التي تدخل في النموذج .

إن مثل هذه المراجعة تمكن الباحث بالتالي من :

(أ) أن يصحح مساره ، فيما يتصل بتفسير النص كله .

(ب) أن يعطي نتائجاً محددة كالآلة ، هو بعد التردد ، في العمل للمروس لعناصر وعلاقات محطلة تصنع الخط الشامل .

ولما كنا غير قادرين على إجراء بحث من هذا النوع على مجال واسع فقد قررنا ، حديثنا ، أن نقوم ببحث تجريبي أصغر ، كنوع من السنتي للبحث الأوسع ، مع معاونينا في بروكسل ، وذلك على « الزوج » لجينيه ، وهو عمل يتصل بما خططنا له من فرضية واضحة⁽¹⁸⁾ . وكان التقدم ، بالغ البطء ، بالطبع ، فدراسة نص بعينه مثل الزوج تأخذ أكثر من ستة أسابيع . ولكن نتائج تحليل الصفحات العشر الأولى كانت مفاجئة ، إذ أنها قد مكنتنا ، علاوة على مجرد التحقق ، من أن نتخذ الخطوات الأولى لمبحثنا في خلق الشكل بأصبع معاني الكلمة ، حيث كنا نظن ، آسفين ، أن هذا المحفل مدخر لخصصين غير موجودين في مجموعات عملنا .

وأود أن أذكر أخيراً ، كي أعظم هذا المقال التمهيدى ، أن توسيع آفاق البحث الذي فكرت فيه طويلاً ، وإن لم استكشف كل جوانبه بعد ، إنما هي أمر ممكن ، لو بدأنا من لفظة كلك التي بدأت بها دراسة جوليا كرسيتا عن باحثين⁽¹⁹⁾ :

صحيح إنني لم أذكر ، في مقال هذا ، أي شيء مباشر عن القيمة ، ولكن مقال كله ينطوي على مفهوم ضمني محدد عن القيمة الجمالية بعامة ، والقيمة الأدبية بخاصة ، ويرتبط هذا المفهوم بالأفكار التي تطورت في علم الجمال الألكاني الكلاسيكي ، ابتداء من كنت ، ومرورا بهيجل وماركس ، وانتهاء بالأعمال الأولى لجورج لوكاش ، حيث تتحدد القيمة الجمالية باعتبارها تجاوزاً لتوتر قائم ، بين قطب التنوع

الترشحين Les points من يخطئون الحكم على الواقع . ويكنى أن تذكر إلى أي نقطة يتجسد الواقع ، فهناك القيمة الإنسانية ، في شخصيات مثل أودست ، وهيرميون ، وأجريين ، أو نيرون . ويريتانكس ، والتيتوس وهوليوت ، اويبي في لوجيديا راسين ، أو إلى أي مدى يعبر نص راسين ، بطريقة شاملة . عن مطاعم هذه الشخصيات وآلامها .

إن ذلك كله يحتاج إلى تحليل أدنى مفصل . وأيا كان الأمر ، فإننا نرى أنه إذا كانت الأهواء والصراعات ، في سبيل القوة السياسية ، تجد تعبيرا أدبيا أقوى ، في مسرح راسين ، مما تجده الفضائل التي تبدو سلبية ، عاجزة عن التعامل مع الواقع أو لفهمه . فإن هذا الفرق في كثافة الصبر الأدبي يستند إلى الحقائق الاجتماعية والروحية والعقلية للمجتمع الذي عاش فيه راسين ، كما يستند إلى واقع القوى الاجتماعية التي عارضتها الجنسية .

ولقد عارضنا ، من قبل ، واقع المجموعات الاجتماعية التي تتوافق معها ، في مسرح مولير ، شخصيات مثل هرياجون وجورج فاندين ومارتوف وإلسيت ودون جوان (البرجوازية ومعسكر سان ساكروم) وعصبة المتزمتين ، والجنسيون ، وأرستقراطية البلاد المستسلمة للغل) أو التي تستجيب لها ، في فاوست لحونه ، شخصية مثل واجير (فكر الاستارة) .

وعند هذه النقطة نتوقف بدرسنا . ومن الواضح أن هذا الجزء الأخير ليس له من قيمة ، حتى الآن ، سوى أنه برنامج ، يعتمد تنفيذه على ما يمكن أن نتخذ من إجراءات في مستقبل تقدم البحث الاجتماعي في دراسة الخلق الثقافي .

• هوامش البحث

(١) اضطر ديكرات إلى أن يترك النقطة ليكمل بها آله . أي أن يستعملها كخليفة متبعية . أما سارتر فلم يترك لها مكانا في الوجود والعدم l'Etre le Néant حيث يميز - لحسب - ما بين الوجود في ذاته En-Soi والوجود لذاته Pour-Soi

(٢) انظر لوسيان جولدمان ، الآله الخفي (Le Dieu Caché) (Paris: Gallimard, 1956) و العلوم الإنسانية والحضارة (Science Humaines et Philosophie) (Paris: Gonthier, 1966)

و أعادت جدلية ، و أبحاث الخلق الثقافي (Recherches Dialectique) (Paris: Gallimard, 1959) و الذات والخلق الثقافي (Le Sujet de la Création Culturelle)

Communication to the second colloque International de Sociologie de la littérature, 1965

(٣) هذا هو السبب في أن كتاب فرويد الشهير Traumdeutung - شرح بالفرنسية تحت عنوان وشرح الأحلام ، و Deutung - بحث لإلا بعد سنوات عديدة أن أؤكد مجموعة من الحقائق النفسية أن كلمة Deutung - نفس ، والتفسير وليس الشرح . والخلق أن العنوان لم يتر أي مشكلة لأن عنوان له سلامة العنوان الأصل . إذ يستحيل في التحليل الفرويدي أن نحصل التفسير من الشرح . لأن كليهما يلحق على اللاوعي .

وبمعنى ذلك ، فما نرى ، أن كريسيفيا تنفي وضعها أحادي الجانب . عندما ترى الخلق الثقافي ، أساسا ، وإن لم يكن على نحو حاد ، باعتباره وظيفة للتعارض والتنوع (أي وظيفة للدليالوج الذي يعارض «المونولوج» إذا استخدمنا مصطلحاتها) . ولكن ما نضفه كريسيفيا ، مع ذلك ، يمثل بعدا حقيقيا لكل عمل أدبي مهم . يضاف إلى ذلك أن تركيزها على الصلة القائمة بين رؤية العالم ، أو الفكر التصوري المتلاحم ، وبين الدوجانية ، لا يلفت الانتباه ، ضمنا ، إلى الطابع الاجتماعي لهذه العناصر فحسب ، بل إلى ما ترفضه هذه العناصر وتنكره أو تدنيه .

وعندما ندمج هذه التاملات في الاعتبارات التي طورناها من قبل ننتهي إلى فكرة مزدوجة أن كل الأعمال الأدبية تتطوى على وظيفة نقدية ، ذلك لأن هذه الأعمال تجسد الأوضاع التي تدبها ، من خلال عالم غني متنوع من الشخصيات الفردية والمواقف المتنوعة ، وهو عالم ينظمه تلاحم البنية وروية العالم على السواء ، كما أن هذه الأعمال تعبر عن كل ما يمكن أن يصاغ إنسانيا لصالح الاتجاه والسلوك الذي نتمثله .

وبمعنى ذلك أن الأعمال الأدبية ، حتى وإن عبرت عن رؤية خاصة للعالم ، تنتهي ، لأسباب أدبية وجمالية ، إلى صياغة حدود هذه الرؤية ، وصياغة القيمة الإنسانية التي يجب أن تضحي بها هذه الرؤية ، دفاعا عن نفسها .

ويترتب على ذلك أنه يمكن ، على مستوى التحليل الأدبي ، أن نحضي أبعد مما مضيا ، فنكتشف عن العناصر المضادة ، التي يجب أن تتجاوزها الرؤية البنية للعمل وتنظمها . وبعض هذه العناصر ذو طبيعة أنطولوجية ، وبخاصة الموت ، الذي يؤسس صعوبة مهمة ، بالنسبة إلى أي رؤية للعالم ، باعتباره محاولة تهدف إلى إعطاء معنى للحياة . وبعض هذه العناصر ذو طبيعة بيولوجية ، وبخاصة الشعور الجنسي

Eroticism بكل مشكلات الكبت التي يدرسها التحليل النفسي . ولكن هناك ، أيضا ، وبغض الدرجة من الأهمية ، عددا من عناصر الطبيعة التاريخية والاجتماعية . وذلك هو السبب في أن علم الاجتماع يمكن أن يقدم ، في هذه النقطة ، اسهاما مهما ، بأن يظهر لنا الأسباب التي تجعل كاتبنا من الكتاب يختار ، في موقف تاريخي محدد ، من بين عدد هائل من التجسيدات الممكنة للأوضاع المضادة والاتجاهات التي يدينها ، عددا محدودا يشرح الكاتب بأهميته الخاصة .

إن الرؤية التي تجسدها لوجيديا راسين لدين ، بطريقة جلوية ، ما صميتهم الدمى Les fauves فمن تحكمهم الأهواء ، كما تدنن



(٤) لقد قلت ، من أجل أن المشكلة أنسط في حالة النصوص الأدبية ، بسبب ما تطوى عليه من بناء منظور في موضوعاتها التي تخضع للتدريس ، وسبب هذه المعقد من العمليات والنص كله وليس سوى النص ، ومن الممكن في أغلب الحالات ، أن لا يكن في النظرية في التطبيق ، أن نعيد بناء هذا المعيار الحق مبداء كيميا ، يستند إلى أكبر قدر كاف من النص .

(٥) أنا أؤكد هذه النقطة لأني ، غالبا ، ما أجد للتخصص في الأدب ، عندنا مثلهم ، يصرخون أنهم يرفضون الشرع ويشترون بالنفس ، في حين أن أفكارهم ، في الحقيقة ، أفكار شاذة مثل الفكراري ، وما كانوا يرفضون هو الشرع الاجتماعي من أجل الشرع البيولوجي الذي أصبح شرعا متصفا بأنه شرع مقبل تقليدا .

والحق أن نصير السبل - وذلك مبدأ له أهمية خاصة - يجب أن يشمل كل العمل على المستوى الخلفي ، كما يجب أن يحدد أخبار سلات كل الامداد على الانساني في الجزء المقصر وبقي النص الذي يشكل معه . أما الشرع فإن عليه أن يراعي ترك النص فيه ، ويحدد اختيار سلاته كل الامداد على إمكانية تأسيس ارتباط حاد على الأكل - وعلاوة على ذلك فإنه يحدد الامكان - بين فهم رؤية العالم وتولد النص التابع منها من ناحية ، وبين هذه الرؤية وطرقها الخارجية متباعدة من ناحية أخرى .

وهناك نوعان من فهم أكثر انتشاراً من غيرهما ، وأكثر خطراً على البحث ، ويشمل أولهما في فهم أن النص يمكن أن يكون مقبولا ، أو مقبولا من فكر الفاعل . ويشمل فهم الثاني في السعي وراء شرح وخلق الأفكار العامة للفاعل نفسه أو المجموعه التي ينسب اليها ويشد أفكارها . ويصبح المطرب في كلا الحالتين هو اتفاق الحقائق مع أفكار الباحث فيها ، أما ما نغفل عن غير أن توجد حلولاً للصعاب والحقائق المتضادة التي تتعارض متصارعا والحما مع الأفكار التي نتقنها

(٦) وبالمثل يستشهد مؤلف رسالة جامعية شهيرة من بركات بما يقوله بشكل نفسه من وأن الأفياء صادقة أو زائفة حسب وجهة النظر التي ينظر بها المرء إليها ، ثم يضيف : كمن يقرأ في طب ، أن بركات من نفسه بطريقة سيئة ، وأن ما كان بينه بركات هو أن الانباء تبدو صادقة أو زائفة حسب وجهة النظر التي ينظر بها المرء إليها .

(٧) ترس هذه الحقيقة نفسها الشرط للعرفي والاجتماعي للنفس على هذا البقاء .

(٨) يمكن أن يضاف - في هذا الإطار - أنه كان من الممكن - في أول محاولة لها في بروكسل - وكانت تسمى بمسرحية «الزوج» Les Nègres - أن نعالج من الصفحات الأولى القليلة المصاحبة بين العمل ، مثلما كان من الممكن لتبليط سلسلة كاملة من العناصر الشكلية للنفس .

(٩) تنشأ مشكلة أساسية التي تقدمها أغلب الدراسات من بركات من أن مؤلفي الأعمال القروسية عندما يبدؤون من شرح بيولوجي ، سواء أكان مباشرة أو ضمنية ، لاجتياز أن بركات يمكنه ، في فهمه القليل وربما في أسابيع قليلة ، أن يتحول من وضع عقل إلى وضع شعر متخفى ، بحيث يكون بركات أذن مفكر أوروبا غرب يصغر الوضع المجدبة صياغة بالغة الفقه .

وهم يسلطون بوجود صلة واضحة بين الأقاليم Les provinciales والأقاليم Les poudres ولكن مادام قصائد لم يتنجسوا إلى الشعر يوجد ما بينها بخطر هؤلاء المؤثرين إلى استحضار كل أنواع المثيرات (من مبالغات أسلوبية - ونصوص كتبت عن التفتك ، ونصوص مبررة عن فكر التفتك وليس فكر بركات ، البع - ليشروا كيف أن بركات قصد إلى أن يقرر شيئا عظيما تماما - أو على الأقل فكر - ما هو مكتوب بالنفس . أما نحن فأنفسه السيل الخائف ونبدأ بأن نلاحظ الطبيعة للانحلال الحقيقية في كل من المسلمين . كما نلاحظ أن كليهما على العكس من الآخر . ثم نطرح السؤال ، بعد ذلك ، عن الكيفية التي كان من الممكن بها لأي فرد ، مما كانت صفرته ، أن يبرسر بها من وضع فكري إلى وضع شعر ، مختلف تماما عن الأول بل متناقض له . من هنا اكتشفنا بارسوس Parcos والجينية المطردة ، وهو اكتشاف سلط الفهم المباحث على للشكلية كلها .

ولم أن بركات كان عليه - أثناء كتابته الأقاليم أن يواجه مدرسة لاهوتية وأخلاجية محكمة التفكير ، تمتع بغزو عظيم في دوائر الجينية . وبلاغات هذه المدرسة قد فقدته ورفضت الفطرات التي تمسك بها ، فقد كان عليه أن يتأمل في الأمر طويلا ، لمدة يوم في العام ، لكي ما إذا كان هو أو قتاده المطرفون على صواب .

وهكذا فإن القرار لصالح تغير الوضع ظل يتبع في سهل في ذمعه . وليس هناك شيء مناجي في أن يتحول مفكر له قامة بركات بعد فترة طويلة من التأمل في الوضع الذي كان عليه ، ويبتني موقفه لقلبه بحيث يصوغ الموقف - بعد ذلك - صياغة أكثر جدلية وتلاحا ما فعله المنظرون الأساسيون الذين ناقضوا عن هذا الوضع قبل أن يدافع عن وضعه عنه .

(١٠) إن هذه العودة إلى العلوم Sciences كانت سلوكا منطقيا ، ولكن الجينية الآخرين الذين لم يسلطوا بالمرارة Paris لأهم كانوا والذين من وجود الله ، ومن هنا ورويت تلك العودة الساذجة من حملة ومع الإنسان التي كانت إلى اكتشافات الفروبي

Conscience Réelle et Conscience Possible

(١١) انظر لوسيان جولدمان ، الرمي السبل وطرقه للمعنى

(Communication to the fourth World Sociology Congress. 1959)

و العلوم الإنسانية والفلسفة ،

(Paris: Coallhier, 1966) Sciences Humaines et Philosophie

(١٢) بلغنا ما نتجه الأبحاث الأدبية التطبيقية إلى ما هو أساسي في الواقع الانساني ، في عصر من العصور فإن دراسة هذه الاعمال يمكن أن تزودنا بمؤشرات قيمة بما يتصل بالبنية الاجتماعية النفسية للأحداث في هذا العصر . وهكذا يمكن أن يكون ملابز - نأرى - له وضع يده على الجانب الأساسي من الواقع التاريخي ووصفه عندما اكتشف ، في صفة اللطيفين ، عن جسد تجميع الفرجانية لقائمة التغيرات الاجتماعية والأخلاق الجديدة التي أعيدت هذه التغيرات ، خصوصا في هيلاند حيث مواطني المحكمة القليلة بين اللوردات الكبار . ومن هنا تصبح محاولة تروفت Taruffo في الهواء «موجوب Argon عبارة أساسية . ويصبح قرار دون جوان بالادعاء الكاذب والمظالم الطبية والتجسس مجرد وسيل من مبالغات وأكاذيب تقع على نفس المستوى الذي يقع فيه تنكبه وزعمه الخبير الثائم في مشهد القضاء من للمرحلة .

(١٣) انظر لوسيان جولدمان «سرح جيبه» ، دراسة اجتماعية- Le Théâtre de Genet (Paris: Calves Renaud-Barrault, November 1966) Essai d'Etude Sociologique

(١٤) نشرت في Critique ، رقم ٣٢٩ . ويجب أن نوضح هنا ، أننا لا نوافق تماما على منظور كريستينا Kristeva ، ولقد نعتت الاجازات التي أقدمها ، هنا ، بعد قراءة دراستها ، دون أن ألق في التناقض بدع منها .

(١٥) لما يتصل بقسمة الأعمال الأدبية إلى أعمال حداثية Dialogical بأعمال متجذرة monological نصيب كريستينا حقيقتا مؤزدا أن الأعمال الأدبية التي وصفها باختصار Bakhtin . باختصارها أعمال متجذرة نقل بحرية - مادامت أدبا - على عنصر حوارية قضى .

(١٦) لأننا لا نعرف الروسية ولنا قدرين عن فهمنا أعمال باختين فمن الصعب علينا أن نجيز بوضوح بين أفكار باختين الخاصة وتطويع كريستينا لهذه الأفكار . ولذا يجب تنبيه في هذه المقالة إلى منظور كريستينا وباختين فيما نوردوه إلى كريستينا



فصول فصول

بمناحه في معرض القاهرة الدولي للكتاب لعام ١٩٨١
مجموعة من أحدث مآكبه عمالقة الفكر والأدب في مصر .

- | | |
|--|---|
| ● السباب والحريات
ثروت أباطه | ● تمديت سنة ٢٠٠٠
توفيق الحكيم |
| ● اللغة الإعلانية
د. عبد العزيز شرف | ● الأسطورة والفن السبعي
د. عبد الحميد يوسف |
| ● الألوهية وفكر المص
حامد عوض الله | ● سلف عبد الناصر
عبد الله إمام |
| ● التفسير العام للأدب
د. نبيل راجب | ● سلف أحوال
عبد الله مناع |

ومن الطبعة التي عرضت الكتاب يقدم لكم .
جيل وراة جيل هـ سنة ١٩٨١
جيل العشري عبد الله احمد عبد الله . يكن تاريخ .
لجنة العشري

ولاول مرة : الموسوعة العامة للأطفال
بقلم محمد فكرى أنور

وقريبا : باللغتين العربية والإنجليزية
موسوعة أريك الاقتصادية

رئيس مجلس الإدارة توفيق عبد الحميد

عام اللغة والنقد الأدبي

«علم الأسلوب»

منذ القديم والدرس اللغوي متصل بالنص الأدبي ، كان كذلك في الشرق ، وكان كذلك في الغرب .
واللغويون المحدثون يأخذون على الدرس القديم ، أو ما يسمونه «النحو التقليدي» ، أنه يهمل أولاً عن «المعنى» ،
وأنه يبنى على نصوص مختارة اختياراً دقيقاً بحيث تخل «المسعى العالي» من الأداء اللغوي .
والذي لا شك فيه عندما أن الدرس اللغوي عند العرب صدر - في نشأته - عن اتصال بالنصوص الفنية ،
ومخاصة في صورتها القرآنية ، وفي صورتها الشعرية . ومن هنا كان الانشقاق الحديث الذي يوجه إليه من أنه لا يمثل
العربية ، وإنما يمثل جانباً معيناً منها ، في المسعى ، وفي الزمان ، وفي المكان .



تقدم شيئاً جديداً إلا أن يكون تطبيقاً حياً لما تحتويه كتب
النحو والصرف والبلاغة .

وحين بدأت النهضة اللغوية الحديثة في الغرب في
القرن الماضي فيها يعرف بالفيلولوجيا philology ظلت
الأصرة قوية بين البحث اللغوي والأدب ، لأن
الفيلولوجيا لم تكن تنظر إلى اللغة على أنها غاية في حد
ذاتها ، وإنما هي وسيلة لفهم «الثقافة» ، ومن ثم كان
تركيزهم على النصوص الأدبية القديمة تحقيقاً وتفسيراً ، مما
دعا واحداً من كبارهم هو جريم Jacob Grimm . أن

على أننا نشير إلى أن العرب القدماء أفردوا درساً لغوياً
خاصاً للتطبيق على النصوص الأدبية كالذي قدمه
«الفراء» في «معاني القرآن» ، أو ما قدمه أصحاب
الاحتجاج للقرامات «كحجة» أبي علي الفارسي ،
و«مغيب» ابن حني ، أو ما قدموه من شرح لغوي للشعر
كشرح «بانت سعاد» أو شرح ابن جني لديوان المتنبي .
ولكن هذه الأعمال كلها لم تكن تصدر عن نظرية واضحة
أو منهج محدد ، وإنما هي ملاحظات لغوية جزئية يسوق
إليها النص حسبما كان وينقلها الخالف عن السالف دون أن

يلفتهم إلى أن النصوص الأدبية المكتوبة لا تمثل إلا جزءا بسيما من اللغة ، وأن عليهم أن يجمعوا بدراسة اللهجات والأدب الشعبية .

وظل الأمر كذلك إلى أن ظهر علم اللغة الحديث Linguistics أوائل هذا القرن ، وحين نادى دى سوسير بأن «موضوع علم اللغة الصحيح والوحيد هو اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها»^(١) .

• • •

وعلم اللغة ينضف في جوهره على أساسين ، أولهما أنه علم Science ، وثانيها أنه مستقل Autonomous ولعل السبب الأول في هذين الأساسين أن أصحابه أرادوا أن يبتعدوا عن كثير من العلوم ، وأولها النقد الأدبي الذي يرونه «إسائيا» «تقييما» ، وكان دى سوسير قد دعا إلى التفرقة بين *La langue* (اللغة المعنية بـ *Le Parole* لغة الفرد) ، متبنا إلى أن علم اللغة يدرس اللغة المعنية التي تمثل الخصائص «الجمعية للمجتمع» ولا ينبغي أن يلتفت إلى «لغة الفرد» لأنها تصدر عن «وحي» ولأنها لذلك تصنف «بالأختيار» الحر . وقد أكد بلو فيلد بعد ذلك أن دراسة «اللفظ» هي «أضعف» نقطة في علم اللغة ، وكل أولئك كان جديرا أن يؤدي إلى قطيعة بين الدرس اللغوي والدرس اللغوي والدرس النقدي ، ولئن كان علم اللغة يتميز بالدقة ، والموضوعية ، فإنه فقد «إنسانيته» واستحال إلى «وصف» محض غارق في المصطلحات والرموز الفنية التي تبدو غريبة على غير المتخصص ، وقد تبدو غير ذات نفع محقق في التطبيق الواقعي ، هل أن علم اللغة قد عاد إلى شيء من هذه «الإنسانية» في السنوات الأخيرة حين دعا تفومسكي Chomsky وأتباعه من التحريين إلى تبني الوصف «السطحي» والعودة إلى التفسير «العميق» للغة باعتبارها أهم ما يميز الإنسان ، وباعتبارها خلاقة *creative* تتكون من عناصر محدودة ولكنها تنتج تركيبات وجعلا لا نهاية لها ، ومن ثم فهي لا تخضع للتفسير الآلي *Mechanical explanation* اقتداء برأي فيجوتسكي^(٢) . وإذا كان الأمر كذلك فإن علم اللغة ينبغي أن يدرس في ضوء «الطبيعة البشرية» التي تؤكد أن «قدرة» الإنسان على اللغة برهان على أن هناك جانبين مهمين هما «الكفاءة» *Competence* و«الأداء» *performance* ، وهذان الجانبان كانا سببا في نشأة

مصطلحي «البنية العميقة» *Deep Structure* و«بنية السطح» *Surface Structure* ، وهما مصطلحان يمثلان ركيزة البحث اللغوي الآن عند التحريين ، وقد كانا دافعا إلى الاستعانة ببحاث «العقل» و«مباحث» علم النفس ، مما له أثر فاعل نحن بصدده الآن .

ولكن إذا كان اللغويون قد سعوا جاهدين في أن يتصلوا بطبقتهم من ميدان النقد الأدبي فإنهم عادوا بهذا العلم إليه من باب آخر ، عادوا «للتفسير» «أدواتهم» اللغوية في تناول النص الأدبي ، وهو ما يعرف الآن بعلم الأسلوب ؟

لما هو هذا العلم ؟ وما هو المنهج الذي يتبعه في معالجة الأدب ؟

• • •

ولعل أشهر - بدءا - إلى أننا من الأسف - مضطرون دائما أن نقدم المخطوط العامة للمنهج على هيئة دراسة أولية ، لأننا لا تزال متخلفين - في الدرس العربي - تخلفا شديدا عن مسيرة التطور المتلاحق في البحث اللغوي الحديث بحيث تكاد تغيب الأسس الضرورية عن عامة الباحثين الناشئين .

وعلم الأسلوب هو الذي يطلق عليه في الإنجليزية *Stylistics* وفي الفرنسية *La Stylistique* وفي الألمانية *Die Stylistik* ، والباحث في الأسلوب *Stylistician* هو الذي يطبق منهجه على النصوص الأدبية .

يرى اللغويون أن النقد الأدبي درس «تقيي» يقوم على «الانطباعات الذاتية» ، وعلى «الحس» ، ومن ثم فهو يقدم ، في رأيهم - مقاييس موضوعية ، للعمل الأدبي ، من أجل ذلك يقدمون «علم الأسلوب» كي يكون الخطوة الأولى أمام الناقد ، تضع بين يديه المادة اللغوية في العمل الأدبي مصنفة تصنيفا علميا لعلها تساعد على فهم العمل فها أقرب إلى الموضوعية . ومعنى ذلك أن علم اللغة يطبق «فنون» البحث اللغوي على النص الأدبي وبخاصة فها يعرف «بمستويات التحليل» على ما يظهر في العرض التالي .

علم الأسلوب إذن فرع من علم اللغة ، لكنه يفتقر عنه افتراقا جوهريا لأن مادة الدرس فيها مختلفة ، ولأن هدف الدرس يختلف فيها أيضا . علم اللغة يقصد اللغة

العامة التي لا تميزها خصائص فردية ، أي أنه يقصد اللغة ذات الشكل «العادي» وذات الأنماط العادية مما يستخدمه المجتمع منطوقا في التوصل في حياته اليومية. ونظرية تشومسكي الجديدة لا تختلف عن النظريات الوصفية السابقة في تعهدها للمستوى اللغوي لأنها ترجع عنده إلى الإنسان صاحب اللغة Native Speaker أو ما يسميه بالمتكلم السامع المثالي Ideal Speaker-Hearer في مجتمع لغوي متجانس يعرف لغته معرفة كاملة. وهدف علم اللغة هو أن «يصف» اللغة ويبين «كيف» تعمل ، وهو لذلك يتحرك من «الخاص» إلى «العام» ، ومن «الجزئي» إلى «الكل» ، دون أن يلقى مالا إلى الاختلافات النوعية بين الأفراد .

ولمحق أن علم اللغة - بإصراره على الطبيعة العلمية - قد أسهل اللغة إلى شيء كلاء لا علم له ولا راحة . وهنا تبدو قيمة علم الأسلوب . وليس من هنا أن نشير إلى الاختلاف الشديد على تعريف «الأسلوب» باختلاف المتأولين له ، ولكن الذي يهنا هو ما يقصده اللغويون حين يعالجونه في هذا العلم . «الأسلوب» هو شكل من أشكال «التنوع» في اللغة ، فإذا كانت اللغة التي يدرسها علم اللغة هي الأنماط العامة العادية فإن ذلك يبنى أن هذه اللغة ذاتها تنظم «تنوعات» Variations مختلفة على معايير مختلفة من المكان والاجتماع والأفراد . وعلم الأسلوب يقصد بعضا من هذه التنوعات وبخاصة على مستواها الفردي .

ولغة الأدب هي غط من أنماط (الأسلوب) لأنها «تنوع» لغوي فردي ، واليون شامع بين الكتابة الأدبية واللغة العادية ، لأن اللغة العادية «تلقائية» لا تصدر عن «وعي» ولا عن «اختيار» ، وهي تشكل معظم النشاط اللغوي الإنساني ، أما الكتابة الأدبية فهي لغة فردية خاصة ، تصدر عن اختيار واع ، ومن ثم كانت خروجا عن الخط العادي Deviation from the norm ومن هنا أيضا كان قول القائلين بأن الأسلوب هو الرجل ، أو بأن الأسلوب كصفات الإنسان . عل أن هذا الخروج عن الخط العادي ينبغي ألا يؤخذ ضربة لأب ، لأن اللغة العادية التي يدرسها علم اللغة إنما تقدم العناصر العامة في لغة الحياة ، ولا تنفصل عنها لغة الأدب ، لكنها تقيم معها «علاقة خاصة» باستخدام عناصرها نفسها لبناء هياكل جديدة خاصة بها ، مضيئة إلى اللغة قواعد جديدة في

الصوت وفي الكلمة وفي تركيب الكلام . أي أن لغة الأدب - بمعنى آخر - تكشف عن «الطاقات» التعبيرية والكلمة» في اللغة العادية ، والتي لا تظهر إلا باستخدام «الفرد» لها استخداما متيزا ، وعلم الأسلوب يهدف إلى دراسة هذه «الكوامن» التعبيرية من دراسته للغة أدب معين . ولعل هذا الجانب يؤكد الصفة التي أكدها تشومسكي بأن اللغة خلاقة Creative تتكون من عناصر محدودة وتتبع أو «تؤكد» أنماط لا نهاية لها .

ومعنى ذلك أن علم اللغة يدرس «ما» يقال في اللغة ، أما علم الأسلوب فيدرس «كيف» يقال ما في اللغة ، أو أن «الأسلوب» هو ما «يتذكر» علم اللغة . وإذا كان علم اللغة «وصفيا» ، وإذا كان النقد الأدبي «تقنيا» ، عل ما يقول اللغويون فإن علم الأسلوب «وصل» ، تقني .

■ اتجاهات علم الأسلوب :

ومن هذا الفهم لمعنى «الأسلوب» تنزع اتجاهات العلم الذي يدرسه ثلاثة اتجاهات :

١ - إنجاه يدرس الأسس النظرية لبحث الأسلوب ، وهو ما يمكن أن يسمى «علم الأسلوب» العام General Stylistics ، يقدم فيه أصحابه القوانين العامة التي تحكم الدرس الأسلوبى دون أن يكون ذلك مرتبطا بلغة معينة وهو بذلك يضارع علم اللغة العام General Linguistics ، أي أنه علم غير تطبيقي ، وقد ظهرت فيه حتى الآن اتجاهات غير قليلة على نحو ما قدمه هاليداي Halliday وأولمان Ullmann وغيرها (١) .

٢ - إنجاه يدرس الخصائص الأسلوبية في لغة معينة ، يهدف إلى بحث «الطاقات» التعبيرية» في هذه اللغة سواء في لغة الكتابة أم في غيرها ، وهو بهذا يعتبر عملا تطبيقيا عاما يتناول «التنوعات» اللغوية على غير أساس فردي ، كذلك البحث القيم الذى قدمه David crystal و Derek Davy عن الأسلوب الإنجليزى (٢) ، حين تناولوا الخصائص الأسلوبية للغة غير الأدبية ، فضلا لغة المحادثة ، ولغة الملقن الرياضيين ، ولغة الدين ، ولغة التقارير الصحفية ، ولغة الوثائق

وقالنا أن يحاول البحث عن الشواهد الأخرى التي تهمهم على ضوء هذا العامل النفسي .

والغريون في أغلب الأمر يرفضون هذا الاتجاه ، ويرونه غير بعيد مما يأخذونه على النقد الأدنى باعتبارها ذاتيا وحسبيا ، ولم ينكر شبتز ذلك ، بل أكد أن اتجاهه يحمّد على « الذكاء » ، و« الخبرة » و« الإيمان » . وينكر عدد آخر من اللغويين أن تكون الخصائص الأسلوبية استجابة للملامح عميقة في عقل المؤلف أكثر من كونها « سلوكا » لغويا يكشف عن « عادات » لغوية حسب .

(ب) اتجاه وظيفي Functional يرى أن العمل الفني لا يبنى أن يحلل على مستويات جزئية ، وإنما على أساس « السياق » وهو مصطلح أتخذ طريقة إلى الاستقرار في الدرس اللغوي عند فيث وأتباعه .^(١١) ودراسة الأسلوب هنا تقرر أن كل كلمة إنما هي جزء في جملة ، وأن كل جملة جزء في فقرة ، وأن كل فقرة جزء في موضوع . وعلى الباحث أن يدرس وظيفية كل هذه الأجزاء في « سياق » العمل الفني ، ويمكن أن تسع دوائر البحث في السياق من البحث في قصيدة واحدة أو في قصة إلى البحث في ديوان كامل ، أو في أعمال فنية في فترة زمنية محددة ، وإلى البحث في أعمال المؤلف كلها ، أو في فترة برمتها حتى إنه يمكن الوصول إلى الخصائص الأسلوبية للثقافة بذاتها . وهذا اتجاه ينجمه كثير من الباحثين في الأسلوب لكنه يكاد ينتهي إلى « إجراءات » تتكرر تكرارا مملا عند تصنيف الظواهر الأسلوبية حتى ينظمها سياق خاص .

(ج) اتجاه إحصائي Statistical وهذا هو الاتجاه المسيطر الآن على الدرس الأسلوبي ، وهو يصدر عن اقتناع بأنه من المهم جدا أن نقف على درجة حدوث ظاهرة لغوية معينة في أسلوب شخصي معين ووقفا دقيقا ، لا تكفي فيه الملاحظة السريعة ، ولا يجزئ عنه الإحساس الصادر عن التقاط الظواهر . ولذلك يقتضي علم الأسلوب أن يدرس الباحثون فيه أصول علم الإحصاء دراسة كافية تمكنهم من استخدام وسائله في رصد الظواهر .^(١٢) والذي يقرأ الآن بعض الدراسات الأسلوبية مما يطبق الإحصاء تطبيقا غالبا سوف يصطدم بأجزاء كبيرة منها تملؤها « الجداول » الإحصائية والأرقام ، مع التقدم الآن إلى الإستهانة بالحاسبات الآلية ، مما يضيء على العمل طابعا غريبا ، وما يشعر

القانونية . ومن ذلك أيضا ما قدم Leech عن لغة الشعر الإنجليزي^(١٣) ، وما قدم Leech من لغة القصة^(١٤) . ومن الواضح أن الغرض من هذا الاتجاه تقديم المحيط الأسلوبي العام لتنوع لغوي محدد على أساس الموقف الكلامي أو على أساس الخط الأدبي ، وأصحابه يطبقون ما يقرره علم الأسلوب العام من مستويات التحليل على أساس الصوت والكلمة والتركيب .

٣ - أما الاتجاه الثالث فهو الذي يدرس لغة شخص واحد كما يمثلها إنتاجه الأدبي ، وهذا هو الاتجاه الغالب في علم الأسلوب ، وإليه توجه معظم الرسائل الجامعية المتخصصة^(١٥) . وهو ينضج لغة الأديب لأنواع من التحليل يحاول بها أن يصل إلى معايير موضوعية تعين الناقد على التفسير ؛ على أن هناك ثلاثة اتجاهات أيضا في التحليل اللغوي للنص .

(أ) اتجاه نفسي يصدر عن إيمان بأن « الأسلوب هو الرجل » ، وهو يرى أن دراسة الأسلوب لا تكون صحيحة إلا في إطار دلالاتها على خصائص المؤلف النفسية ، ومن أشهر المحاولات في هذا الاتجاه ما قدمه العالم الانساوي Leo Spitzer الذي قدم دراسات تطبيقية على عدد من الأدباء متأثرا بأراء فرويد في التحليل النفسي ، وقد توصل هو إلى طريقته الخاصة في تحليل الأسلوب فيها أسماء « الدائرة الفيلولوجية Philological Circle » وهو يشير لها إلى منهجه على النحو التالي :

« إن ما يجب أن نعمله هو أن نبدأ من السطح إلى مركز الحياة الداخلي للعمل الفني ، وذلك بأن نلاحظ ، أولا ، التخصيلات الظاهرة التي تظهر على سطح عمل معين ، ثم نصنف هذه التخصيلات إلى مجموعات ونبعث عن طريقة تكاملها في المصدر عن مبدأ أخلاق يكون كائنا في « نفس » الفنان ، وأخيرا نعود على بدء بأن نبعث هذا « الشكل الداخلي » عند الفنان والنظامه كل الظواهر الأسلوبية التي لاحظناها أولا ،^(١٦) .

ومعنى ذلك أننا أمام ثلاث مراحل في التحليل ، أولا أن يظل الدارس يقرأ العمل الفني من أجل أن يحدد مع جو هذا العمل حتى ينفذ بغاية أسلوبية تكون غالبية عليه ، وقالنا أن يبحث عن تفسير نفسي لهذه الخاصية ،

ما يلي :

١ - أن الإحصاء يقدم المادة الأدبية التي يدرسها الباحث تقدماً دقيقاً ، والدقة في ذاتها مطلب على أصيل .

٢ - أن التحليل الإحصائي يساعد أحياناً على حل مشكلات أدبية خالصة ، فهو قد يساعدنا ، إلى جانب شواهد أخرى في « توثيق » النصوص الأدبية ، حين نحاول نسبة أعمال معينة إلى مؤلف معين ، وقد تساعدنا على فهم « التطور التاريخي » في كتاباته .

٣ - ليس من شك في أن ورود ظاهرة معينة مرة واحدة ، أو خمسين مرة ، أو ثلاثمائة مرة لا بد أن يكون ذا دلالات مختلفة ، ومن ثم فإن الإحصاء يفضي بنا إلى البحث عن هذه الدلالات .

٤ - أن التحليل الإحصائي يكشف في كثير من الأحيان عن « مقاييس » محددة في توزيع العناصر الأسلوبية عند مؤلف معين بحيث يمكن أن تؤدي إلى أسئلة تفيد في التفسير الجمالي .

ومها يمكن من أمر فلا يجد الباحثون لبساً من الاستعانة بالانجماوات الثلاثة النفسية ، والوظيفية ، والإحصائية ، وفق ما تقتضيه الحال .

• مستويات التحليل :

على أن أهم ما يطبقه علم الأسلوب داخل هذه الانجماوات أنه يستخدم مستويات التحليل اللغوي ، وهي :

١ - تحليل الأصوات .

٢ - تحليل التركيب .

٣ - تحليل الأنفاظ .

أولاً : الأصوات :

والتحليل الصوتي في علم الأسلوب Phonostylistics يقتضي أولاً معرفة الخصائص الصوتية في اللغة العادية ، وبعد ذلك يتوجه إلى رصد الظواهر الخارجة عن النمط والبحث في دلالاتها فيما يفيد دراسة الأسلوب . والأغلب أننا لا نحلل النص الأدبي تحليلاً صوتياً يتبع كل التصنيفات التي يتبناها علم الأصوات ، فنحن هنا لا نهتم اهتماماً كبيراً بالأصوات الساكنة Consonants والصائتة Vowels مثلاً إلا أن تكون لبعضها درجة واضحة من

دارس الأدب على العموم أن هذا الانجاء يستعمل لغة غير مفهومة لأنها لغة غير التي ألفوها في تناول العمل الأدبي . وكان اللغويين لم يكتبوا بما أدخلوه في الدرس اللغوي من مصطلحات التحليل العلمي وفنونه حتى يطبقوا ذلك على نصوص الأدب ، وقد بدأ دفع بعض الناس أبا جعفر النحاس في النيل حيث لقي حظه وقد كان يحدث نفسه ببعض مسائل النحر لأنهم سمعوه يتحدث لغة غير مفهومة فظنوه يستخدم وسائل السحر أو لغة الشياطين . ويضاف إلى هذه الطيبة الغريبة في تناول النص الأدبي أن الإحصاء في ذاته يحمل أوجها من التقص شديد إلى بعضها فيما يلي :

١ - أن الإحصاء يقتضي جهداً كبيراً قد يكون غير مطلوب في أحيان كثيرة ، إذ أن رصد بعض الظواهر تكفيه الملاحظة « بالمعين المجردة » كما يقولون .

٢ - أن غلبة العمل الإحصائي تحمل في طياتها خطر سيطرة « الكم » على « الكيف » مما يفقد دراسة الأسلوب هدفها الأساسي .

٣ - أن الالتئان بالأرقام يومهم بلغة المنهج ، ولكنها قد تكون دقة مخادعة عند تناول الأعمال الأدبية ، لأن كثيراً من الظواهر يتداخل تبادلها عضوياً بحيث يصعب إحصاء واحدة منها إحصاءاً مفرداً ، وقد أشار أولان إلى الدراسة التي قدمها جراهام Graham من الصور عند Proust حيث أحصى هذه الصور في ٤٥٧٨ صورة ذاكرة أن الاستعارات والتشبيهات عند هذا الكاتب تتداخل وتتكامل بحيث يكون ضرباً من البحث أن نبعث عن تعديد « رفقى » دقيق لها .^(١٢)

٤ - أن الإحصاء بهذا التفتيت الرقعي يفضي إلى خطر آخر هو فقدان السبيل إلى فهم تأثير « السياق » في العمل الأدبي ، وهو مطلب مهم جداً على ما ذكرناه آنفاً .

٥ - أن الدقة الإحصائية لا تجدي نفعا في « الإسك » ببعض المسائل الغامضة أو النسيئة أو المربكة كالتفتات العاطفية والإيقاع الرقيق أو التركيب وغيرها

ومع كل ما ذكرناه من أوجه التقص في الانجاء الإحصائي مما يجعل عدداً من الباحثين يعترف عنه فإنه لا يقدم جواباً مفيدة في دراسة النصوص الأدبية تذكر منها

Is whispering nothing?
Is leaning cheek to cheek? Is meeting noses?
Kissing with inside lip? Stopping the career
Of laughter with a sigh (a note infallible
Of breaking honesty)? Horsing foot on foot?
Skulking in corners? Winking clocks more swift?
Hours, minutes? noon, midnight? And all eyes
Blind with the pin and wed, but theirs, theirs
only.

النير ، وللقطع :

ودراسة الوزن تقودنا إلى ضرورة دراسة «النير» Stress ، وهي دراسة لم تحظ حتى الآن باهتمام في الدرس العربي رغم أهميتها في اختلاف «اللفظ» وتنويعه ، وهي ذات أهمية خاصة في دراسة «المقطع» في اللغة وعلى الأخص فيما يتصل بالشعر ، ولا نحب أن القدماء كانوا غافلين عن هذه الظاهرة لأن حديثهم عن التضيعة وما تتكون منه من أسباب وأوتاد وفواصل وما يطرأ عليها من زحافات وحلل لا يمتد كثيرا عن دراسة المقطع ، وقد كان جديرا بالملاحظة والتطوير لكتنا وقتنا عند الذي رصدوه وقرروه .

وتأتي بعد ذلك دراسة «التنغم» Intonation ودراسة «القافية» ، وكل أولئك كما هو ظاهر ليس صورة كاملة لما يقدمه علم الأصوات العام ، ولكنه يركز على الظواهر التي يمكن أن تقيّد عند رصدها وتصنيفها ، في فهم أسلوب معين .

وغني عن البيان أن ذلك ليس مقصورا على الشعر وحده ، لأن الأسلوب النثري ينظم أنماطا كثيرة من الوقت والنير والمقطع والتنغم .

● ثانيا : التركيب :

وقد احتفل علماء العربية بدراسة الجملة قدموا أنماطها وأركانها ودلائلها الحقيقية والمجازية وطبقوا ذلك على كثير من النصوص وبخاصة على القرآن الكريم .

وعلم الأسلوب يرى في دراسة «التركيب» عنصرا مهما جدا في بحث الخصائص للميزة مؤلف معين ، وهو في الأغلب يتوجه إلى بحث العناصر الآتية :

١ - دراسة طول الجملة وقصرها .

٢ - دراسة أركان التركيب وبخاصة للبتدأ أو الخبر ،

الكثرة تقتضي الالتفات والتضير . أما الجوانب المهمة الأخرى التي يركز عليها التحليل الصوتي للأسلوب فكذلك تنحصر فيها على :

الوقف :

وهو ظاهرة صوتية هامة جدا لأنها ترتبط باللفظ ارتباطا مباشرا ، ومن المعروف أن العرب القدماء اهتموا بها اهتماما واضحا في قراءة النص القرآني حتى إنهم أفردوا لها كتباً متخصصة درسوا فيها أنواع الوقف من واجب وجائر ومنع وحسن وقبيح وغير ذلك ، ودرس المصحف يشمل كما نعلم رموزا لمحمد أنواع الوقف للقارئ . والأمر في ذلك مفهوم لأنه يتصل بالقراءة التي هي في أساسها أصل من أصول التشرع . على أن القدماء لم يفتشوا إلى هذه الظاهرة عند تناولهم للشعر ولم يرد عنهم ما يفيد انتفاعهم بها في شروحه الكثيرة التي وصلت إلينا . والحق أن وجود الشعر القديم مكتوبا بين أيدينا حرمنا من رصد هذه الظاهرة فيه ، وليس بمستغاب لدينا أن الشعر العربي بأوزانه للمروعة بمحودها في التضيعة والشرط والبيت يغني عن ملاحظة «الوقف» فيه ، وليس بمستغاب عندنا أيضا أن أبا تمام والبحرني والمثني كانوا يشدون شعرهم فلا «يقفون» إلا عند آخر الشطر أو آخر البيت ، ولا نشك في أنه لو أتيحت لنا فرصة معاهم أو قراءة وصف لطريقة إنشادهم لكان للدرس «الوزن» الشعري شأن آخر .

الوزن :

دراسة «الوقف» إذن تقود إلى دراسة «الوزن» وتكشف عما يمكن أن ينظمه من «توعات» فردية ذات دلالات خاصة ، والحق أن ذلك قد يكون أكثر وضوحا في دراسة «الشعر الحديث» الذي لا تتساوى فيه أبيات القصيدة الواحدة ، ويؤدي الوقف دورا أساسيا ، لكن ذلك مفيد أيضا في دراسة الشعر التقليدي ، وقد قدم علماء الأسلوب الغربيون دراسات كثيرة حللوا فيها أنماط الوقف على أنواع كثيرة من الشعر ، مشيرين إلى أنه ليس مقصورا على ما يعرف «بملود» «الكلمات» أو حدود الأبيات ، بل قد يكون وقتا داخليا لا مناص منه في فهم الشعر وفي فهم الوزن الذي ينظم فيه ، ومن هذا الوقف الدخيل ما قدموه من دراستهم لشعر شكسبير في مثل الأبيات الآتية التي تلخص فيها أهمية الوقف وضرورته غير مرتبط بنهاية الأبيات (١٧)

«المؤلفيات» التي يستخدمها المؤلف.

٢ - الصيغ الاشتقاقية وتأثيرها على الفكرة.

٣ - «المصاحبات» اللغوية Collocations. إذ أن

هناك ألفاظاً معينة في اللغة لا نكاد نطلقها إلا وتتصحب معها ألفاظاً أخرى معينة، ولا بد من رصد هذه المصاحبات في موضوع معين عند مؤلف معين.

٤ - دراسة المجاز على أن يكون ذلك مجازاً أصيلاً بمعنى ألا نجري وراء كل ما نلاحظ من أركان التشبيه أو الاستعارة لأن كثيراً منها يتحول مع الزمن ومع الاستعمال إلى مجاز «ميت» أو مجاز «نام»، فنحن حين نتحدث الآن مثلاً عن «ميدان دراسة الأسلوب» و«أدواتها»، و«أهدافها» وعن «إلقاء الضوء على الملامح المميزة لمؤلف معين» لا نتحدث حديثاً مجازياً لأن هذه الألفاظ فقدت طبيعتها الاستعارية فقد انما كاملاً أو غير كامل وفق ما يشير إليه السياق.

وبعد، فهذه مستويات التحليل التي يتبناها دارسو الأسلوب اللغويين وهم يطبقون طريقتهم في التحليل اللغوي، ويستخدمون الإحصاء على ما يتواءم، وذلك في ظنهم يقدم معايير موضوعية يمكن للتأقّد الأدنى أن يخدم عليها في الوصول إلى موضوعية التفسير.

ولنا بعد ذلك ملاحظتان :

■ للملاحظة الأولى :

أن عدداً كبيراً من الباحثين اللغويين الناشئين بدأ يتجه إلى علم الأسلوب في إعداد الرسائل الجامعية المتخصصة، وتلك ظاهرة طيبة تنبئ لهم فرصة الاتصال بالتحليل اللغوي الحديث من ناحية، وتجهلهم يتصلون بالنصوص الأدبية من ناحية أخرى بما يبعد عن أهلهم «جفاف» العلم الذي يلح عليه الدرس اللغوي الحديث. لكن الملاحظ أن معظم هذه الرسائل يقع في شقين :

أولها: غياب المنهج حتى ليختلط الأمر على أصحابها بين البحث اللغوي والبحث في تاريخ الأدب أو النقد وهم يركزون في الأغلب على مبحث الألفاظ لكن على منهج غير علمي يمكن أن يسيء تجاوزاً درسا فيولوجيا، لأنهم يبدلون أغلب الجهد في محاولة تتبع ألفاظ المؤلف وتطورها من مدلولاتها «المادية» إلى مدلولات «مجردة» معتمدين في ذلك على المعاجم العربية القديمة، وكل

والفعل، والفاعل، والمعلقة بين الصفة والموصوف، والإضافة، والصلة وغير ذلك.

٣ - دراسة «الروابط» كبحث استعمال المؤلف للواو، أو الفاء، أو ثم، أو إذن أو أما، أو إنا ودلالة كل ذلك على خصائص الأسلوب.

٤ - دراسة «ترتيب» التركيب، وهو من أهم عناصر البحث في الأسلوب، لأن تقديم عنصر أو تأخيرهُ يؤدي في الأغلب إلى تغيير في الدلالة ولأن الأدب لا يلتزم دائماً بقواعد الترتيب العامة التي يرصدها اللغويون في اللغة العادية. وقد لاحظ الدارسون أن Keats يميل إلى تغيير كبير في ترتيب الجمل، من نحو :

مثل «Much have I travell'd in the realms of gold»
ومثل «Yet did I never breathe its pure serene»^(١)
«Then felt I like some watcher of the skies».

٥ - دراسة «الفضائل النحوية» كالتذكير والتأنيث والتعريف والتكرير والعدد.

٦ - دراسة الصيغ الفعلية، وتركيباتها، والزمن، وتابعه.

٧ - دراسة البناء للمعلوم والبناء للمجهول.

٨ - يميل علماء الأسلوب إلى استخدام طريقة النحو التحليلي في بحث «البنية العميقة» وتركيبات مؤلف معين، لأنها تساعد أولاً على فهم كثير من المسائل الغامضة في النص، وتساعد ثانياً على معرفة ما أضافه هذا المؤلف إلى أساليب اللغة في التركيب. انظر مثلاً إلى الجملة الآتية في قصة من قصص James Joyce

«Gazing up into the darkness, I saw myself as a creature driven and derided by vanity».

يمكن تحليلها على «البنية العميقة» دون أن تفقد شيئاً من المضمون على النحو التالي :

«I gazed up into the darkness. I saw myself as a creature - The creature was driven by Vanity».

على أن دراسة التركيب عند الأسلوبيين لا تقتصر على بحث جزء الجملة أو الجملة، وإنما يمتد إلى بحث الفقرة والموضع ثم العمل الفني كاملاً.

■ ثالثاً : الألفاظ :

وهو من أهم عناصر التحليل الأسلوبي لما له من تأثير جوهري على المعاني، ونحن نركز هنا على ما يلي :

١ - دراسة الكلمة وتركيباتها وخاصة بحث

4. Stephan Ullmann, *Language and Style*, Blackwell, Oxford, 1964.
Mcintosh and Halliday, *Patterns of Language*, Longman, 1966.
5. David Crystal and Derek Davy, *Investigating English style*, Longman 1969.
6. G.N. Leech, *A Linguistic Guide to English Poetry*, Longman, 1969.
7. David Lodge, *Language of Fiction: Essays in Criticism and verbal Analysis of the English Novel*, «Routledge, 1966».
- 8 . «قدم الدكتور حل عزت في هذا المجال دراسة موجزة عن شعر صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب :
Erzai, A., «Linguistics and the Interpretation of Literature», in, *Essays on Language and Literature*, Beirut, Arab University Publications Beirut, 1972.
* * * Language and Implications in the Poetry of Badr Shaker El-Sayyab, a Lexical Statement», in *Studies in Linguistics*, Beirut Arab University- 1975.
وقد ظهرت له دراسة عميقة بالعربية في مجلة المصرية للكتاب ١٩٧٧
9. Quoted from his «Linguistics and Literary History» in Ullmann: *Language and style* p. 122.
أنظر كتابنا : *لغة وعلم الختم* ، الإسكندرية ١٩٧٧ ص ٢٢ - ٢١
11. Graham Hough, *Style and Stylistics*, Routledge 1969.
12. *Language and Style*, op. cit., p. 119.
13. quoted from Act 1 of the Winter's Tale, in Turner, *Stylistics*, Penguin, 1973, p. 39.
14. Ibid., p. 77.

ذلك غير جائر لأن مادة المعاجم التي بين أيدينا لا تصلح في دراسة تطور الألفاظ ومدلولاتها ، ومثل هذا العمل يبنى أن يعتمد على النصوص وعلى الاستعمال ، وهو مطلب غير بيسر .

وثانيها : أن الباحثين الذين يتصلون بالدرس اللغوي الحديث ومناهجه يطبقون على بحث الأسلوب طريقة الإحصاء تطبيقاً شاملاً بحيث ينتهي العمل العلمي دون أن نجد لهذا الجهد نفعا فنياً يحتاجه النصوص من تفسير .

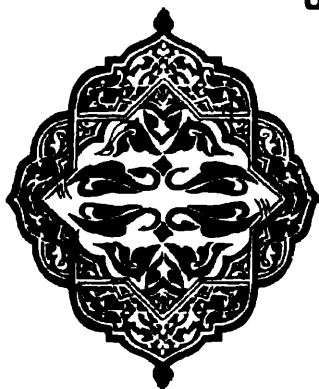
■ والملاحظة الثانية :

أن الدراسات القديمة كانت تتميز بوجود «البلاغة» في أشكالها القديمة ، وأن هذه البلاغة فقدت مكانتها في الدرس الحديث ، فهل يؤدي «علم الأسلوب» إلى نشأة ما يمكن أن نسميه «البلاغة الحديثة» ؟ وهل يؤدي ذلك كله إلى ما يمكن أن نطلق عليه «النقد الشامل» ؟

■ هوامش البحث

1. De Saussure: *Course in General Linguistics*, Translated by Wade Baskin, London 1964, p. 232.
2. Chomsky: *Cartesian Linguistics*, Harper & Row, New York, 1966.
3. Chomsky: *Language and Mind*, Harcourt Brace Jovanovich, Inc New York, 1972.

قصص
قصص





الأسلوبية الحديثة

محاولة تعريف

الدكتور محمود عياد

مهاجة علم الأسلوب :

المسدى ، ترجمة موفقة ، ذلك لأنها تنجح في إيجاد ... دال مركب جذره (أسلوب) ، ولاحقه (Stylistics) . وخصائص الأصل تقابل انطلاقي أعداد لاحقه ، فالأسلوب - وسنعود إليه - ذو مدلول إنساني ذاتي ، واللاحقة تختص - فيما تختص به - بالبعد الملائق العقلي وبالتالي الموضوعي ... ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة علم الأسلوب ، ولذلك تعرف الأسلوبية ، بدهاء ، بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب . (المسدى ، ١٩٧٧ : ٣٢) .

ومها يكن من أمر المصطلح فإن هذا المقال يهدف إلى تعريف القارئ العربي ببعض الدراسات الحديثة في «الأسلوبية» ، مما يستلزم التعمية للموجز ببعض مناهج العلم ومشاكله ، وعلاقته بالنقد الأدبي ، على أن مناهج هذا العلم ومشاكله لن تتضح إلا بعد أن نعرض ، بإيجاز شديد ، أولاً لأصول هذا العلم ، من حيث نشأته وتطوره

«الأسلوبية» ، أو «علم الأسلوب» ، مجال من مجالات البحث المعاصرة ، يعرض بالدرس للنصوص الأدبية وغير الأدبية ، محاولاً الالتزام بمنهج موضوعي ، يحلل على أساسه الأساليب ، ليظهر جماع الرؤى التي تتطوى عليها أعمال الكتاب ، ويكشف عن القيم الجمالية لهذه الأعمال ، منطلقاً من تحليل الظواهر اللغوية والبلاغية للنص .

ومن الطبيعي أن نبدأ محاولتنا ، في التعريف ، بالمصطلح الغربي ، وذلك أمر بداهي ، لأن المصطلح إنما شاع في اللغة العربية كنوع من الترجمة لكلمة Stylistics ، التي يترجمها البعض بعلم الأسلوب ، ويترجمها البعض الآخر بالأسلوبية ، وهي الترجمة التي نؤثرها في هذا المقال . ويتكون المصطلح الغربي من لفظة stylus التي تعني أداة الكتابة ، أو القلم ، باللغة اللاتينية ، ومن اللاحقة istics التي تشير إلى البعد المنهجي للعلم الذي يدرس موضوع الأسلوب . ومن هذه الزاوية ، تبدو ترجمة المصطلح بالأسلوبيات أو «الأسلوبية» ، عند عبد السلام

تتفق مع غيرها من المدارس النقدية المعاصرة ، من حيث التركيز على النص الأدبي ، واعتباره نقطة البداية والنهاية في عمليات التحليل .

ولذلك يلج الكثيرون من علماء اللغة على الصلة الوثيقة التي تربط بين الأدب والدراسات اللغوية ، ذلك لأن اللغة - في تقديرهم - هي العنصر المشترك بين الماهلين . بمعنى أنها مادة علم اللغة ذاته ، والمادة الخام التي يصوغ منها الأديب نصوصه ، مثلاً يصوغ النحات والرسام والموسيقيار مادته الخام من الأحجار والألوان والأصوات . ولا ينفرد علماء اللغة وحدهم بهذا التأكيد ، إذ يشاركهم فيه نقاد بارزون ، نذكر منهم ريتيه وبليك ، وأستون وارين في كتابها عن «نظرية الأدب» على سبيل المثال .

وقد قدم علم اللغة المعاصر ، في الحقبة الأخيرة ، الكثير من الإنجازات التي أفادت منها الدراسات النقدية ، خاصة عندما توغل هذا العلم في بنية النصوص الأدبية ، وكشف عن مستويات معقدة من علاقاتها اللغوية ، لم يكن يتعرض لها الناقذ التقليدي ، أو يقتحمها بنفس الدرجة من العمق والدقة ، ولهذا السبب فإن الصلة الوثيقة بين الأسلوبية وعلم اللغة جعلت للأسلوبية مكاناً بارزاً في النقد الأدبي ، فأصبحت تحتل المكانة التي كانت تحتلها الدراسات النفسية أو الاجتماعية ، أو غيرها من الدراسات التي ساعدت الناقد الأدبي طويلاً ، بل إن الأسلوبية ، من هذا المنظور ، ساعدت على مقارفة الناقد لهذه الدراسات التقليدية ، واقترت به أكثر وأكثر ، من طبيعة عمله الحق ، وهي تحليل العلاقات اللغوية للنص الأدبي .

وقد مررنا أفادت الأسلوبية الناقد الأدبي في هذا الصدد فإنها قد فرضت عليه ألواناً جديدة من الالتزام ، لأنها أصعب بكثير من ألوان الالتزام القديم ، وقد شبه دونالد . س. فريمان Donald C. Freeman ما قدمه علم اللغة المعاصر للنقد الأدبي بما قدمت الرياضيات إلى علم الفيزياء النظرية . ومن هذه الزاوية أكد هارولد وابنهولج Harold Whitehall منذ أكثر من عشرين عاماً : « أن الناقد لا يستطيع أن يتجاوز في نقده المعرفة باللغة ومناهج دراستها » . دونالد فريمان ، ١٩٧٠ : ٣) . ومن الطريف أن نلاحظ أن هذا الذي قاله هارولد ويتبول من قبل المحدث قد أصبح من قبيل البقين ، فقد أحدث علم اللغة ثورة في النقد الأدبي . وهي ثورة دفعت بعض علماء اللغة ، ومنهم ياكوبسن (Jacobson) إلى حد المبالغة ، ومحاولة إلغاء النقد الأدبي كعلم مستقل ، وتحويله إلى مجرد فرع من فروع علم اللغة ، هو علم اللغة الأدبي أو «البوطيقا» .

وليس من الضروري أن نناقش الآن ما يذهب إليه ياكوبسن ، إذ أننا سنعود إلى ذلك ، فيما بعد ، عندما نتحدث عن المشكلات التي تواجه الأسلوبية ، ونواحي القصور التي يمكن أن تعميها . ودون أن نحيز للنقد الأدبي ، فمن الموضوعية أن نؤكد ضرورة تمييز كل علم بمنهجه ، وأن فرض منهج أي علم من العلوم بإطلاقه على النقد الأدبي ، من خلال «الأسلوبية» إنما هو فرض لمنهج قد يحاكي طبيعة النص الأدبي نفسه ، والأمر ليس أمر مادة لغوية موجودة في الأدب ، تختص لمناهج

وقد نشأ «علم الأسلوب» الحديث ، أو «الأسلوبية» الحديثة ، مستنداً إلى نشأة علم اللغة الحديث وتطوره ، ولم تكن «الأسلوبية» ، في أول الأمر ، سوى منهج من المناهج اللغوية المستخدمة في دراسة النصوص الأدبية . ولا يزال هناك الكثير من الباحثين ينظرون إلى «الأسلوبية» باعتبارها منهجاً مستوحى من المناهج اللغوية ، كما لو كان مجرد وصف لغوي للنصوص الأدبية ، ولهذا السبب يبدؤها بعض هؤلاء الباحثين فرعاً من فروع علم اللغة العام . ومن هنا يقول م . آريفاي (Michel Arive) : «إن الأسلوبية وصف النص الأدبي حسب مناهج مأخوذة من علم اللغة» (المسدى ، ١٩٧٧ : ٤٤) .

ويعرف ريفاتير الأسلوبية على أساس أنها منهج لغوي ، صحيح أن ريفاتير لا يبلغ ، مثل غيره ، على أن «الأسلوبية» فرع من علم اللغة ، ولكنه - وهذا هو المهم - يؤكد صلتها الوثيقة بالدراسة اللغوية ، فيربط بين منهجها ومناهج البحث اللغوي عموماً .

وبطريقنا هذا الربط بين الأسلوبية والدراسة اللغوية إلى القرصية الأساسية لكل من نفسه . وتقوم هذه القرصية على أساس أن النص الأدبي نص لغوي ، لا يمكن سبر أغواره دون تحليل العلاقات اللغوية التي يتطوى عليها ، ذلك لأن هذا التحليل هو الذي يوصلنا إلى فهم الشحنة الدلالية والعاطفية الكامنة في النص ، والتي تفرق الملقين . ولا يخفى هذا كله شيئاً أكثر من أننا فرأه ونفاداً ، لا يمكن أن نغذي إلى قيمة العمل الأدبي إلا من خلال النص ذاته .

وبلبي أن تستند الأسلوبية في تحليلها للنص إلى مناهج علم اللغة الحديث ، وتفيد منه في تحليل المستويات اللغوية الثابتة للنص ، بكل ما تنطوي عليه هذه المستويات من علاقات ، تحليلياً يحاول الوصول إلى أقصى درجة من الانضباط الموضوعي . وينظر علم اللغة إلى العمل الأدبي باعتباره رسالة لغوية ، تشابه مع بقية الرسائل في وظيفة التوصيل الإلزامي . ولكن العمل الأدبي يتميز عن غيره من الرسائل بتأديته وظائف أخرى ، تربط بالتأثير الانفعالي في الملقين وما يمكن أن يرتبط بذلك من توصيل شحنة دلالية بفعل بها الملقين انفعالياً معيناً . وإذا كانت الأسلوبية ، في جانب منها ، محاولة لاكتناص أبعاد هذه الشحنة وتوصيفها ، فلا سبيل إلى ذلك سوى التنازل إليها من خلال النص ذاته ، وأخيراً من خلال صياغته البلاغية لعلاقات لغوية .

وإذا كانت الأسلوبية تقوم ، فيما يرى المسدى ، بمحاولة سبر الجوانب الصياغية للنص ، لإرساء منهج لغوي موضوعي ، يمكن القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب التي إدراكاً نقدياً ، يهيئ الخصائص الوظيفية للنص إذا كانت الأسلوبية تقوم على ذلك فإنها لا بد أن تثير سؤالاً هاماً يرتبط باختلافها عن مناهج النقد الأدبي .

وتتلخص الإجابة الأولية عن هذا السؤال في أن «الأسلوبية» ليست بديلاً للنقد الأدبي ، بل هي فرع من فروعها ، أعني فرعاً يحاول أن ينظم إدراكنا للظواهر النصية اللغوية في العمل الأدبي ، بطريقة منهجية . وقد تختلف الأسلوبية عن بعض مدارس النقد الأدبي ، من حيث استنادها إلى منهج موضوعي يقوم على مبادئ علم اللغة . ولكنها ، فيما هذا ذلك ،

أولاً : الأسلوب باعتباره حركة للأسلوب المعيارى أو انحرافاً عنه :

انفتحت الأعمال المبكرة في الأسلوبية انفتاحاً شديداً الصرامة في الالتزام بما أسسته الموضوعية ومن هنا اعتملت على أساس تجريبي جاد ، بحال أن يلتزم التزاماً كاملاً بشأته المنه والاستجابة ، في اللغة ، وذلك الى درجة يمكن معها وصف هذه الأعمال بالسلوكية Behaviourism

ولقد كان ذلك كله بمثابة رد فعل حاد من المناهج اللغوية الموضوعية على تيارات الانطباعية المطلقة التي سادت النقد الأدبي ، من وجهة نظر أصحاب هذه الأعمال . ولذلك استمت معظم الأبحاث الأسلوبية في هذا الوقت برؤسها النخب للانطباعية في النقد الأدبي ، وبحرصها على تطبيق المناهج الموضوعية للغة ، وتفصلها للدراسات الكلية الحقة ، كما لو كانت الدراسات الكلية هي السيل الوحيد للوصول إلى علمية أسلوبية مطلقة .

ولا كان علم اللغة ، في هذه الفترة ، متأثراً أشد التأثير بمحيطات النظرية السلوكية فإن بلوفيلد حاول أن يجعل من علم اللغة علماً تجريبياً سلوكياً ، مما دفعه إلى النظر إلى علم اللغة على أنه سلسلة متوالية من «النسب» و «الاستجابات» . ولقد كان لهذا تأثيره البالغ على الأسلوبية ، من حيث التركيز على المنه من ناحية ، والاستجابة من ناحية أخرى .

والنتيجة الطبيعية التي ترتبت على ذلك هي النظر إلى الأسلوب الأدبي ، باعتباره انحرافاً عن الأسلوب المعيارى . من حيث أنه منه متميز بحث استجابة متميزة ، ولكن هذا الانحراف جعل ما أسماه بالمنهجية العلمية والدراسة الكلية غاية في حد ذاتها ، أهم من أى غاية أخرى . ومن هنا حاول هذا الانحراف إرساء أسس موضوعية للعملية الإدراكية التي يدرك من خلالها المثق الظاهر اللغوية للأسلوب الأدبي . وكما كان ذلك يعني اقتراباً حاداً من السلوكية بمعناها البيكولوجى ، فإنه يعنى تباعداً عن غاية النقد الأدبي ، وطبيعة العمل الأدبي . ولم تطلع الدراسات الكلية والأبحاث العملية في سد هذه الثغرة ، ذلك لأن إدراك النص الأدبي ، على المستوى النقدي ، لا يبدأ من نقطة الصفر ، بل يعتمد على المعرفة الشاملة بالتراث الثقافي من ناحية ، وعلى الحاسة النقدية التي لا تتصل عن هذا التراث ، وإن تميزت عنه من ناحية أخرى . ومن المؤكد أننا عندما نحاول الإشارة إلى للقرات الأدبية باعتبارها مناهج ذات استجابة محددة ، فإننا نتجاوز طبيعة العمل الأدبي ، الذي لا يقلل هذه الثنائية البسيطة ، كما لا يقلل أى حصر للاستجابة خارج سياقات مختلفة تتجاوز العمل الأدبي .

وقدم ريفاتير أفضل إنجاز لهذا الانحراف السلوكى . ومن المهم أن نشير هنا إلى نقده اللاذع للدراسات ليو سيتر ، تلك الدراسات التي تجمع جنوحاً شديداً نحو الذاتية . والتي لا تلتزم ، في رأى ريفاتير ، بالمناهج السلوكية المطلقة .

إن هذا الانحراف السلوكى تحوطه مشكلات منهجية أساسية . وتتصل أول هذه المشكلات بمفهومه عن «الانحراف» وبالتالي تعريضه للنسب

علم اللغة ، وإنما هو أمر قيمة ينطوى عليها تنظيم هذه المادة . وقد يكون الوصول إلى هذه القيمة المطمح النهائي للأسلوبية ، ولكن هذا المطمح تقابله مصاب كثيرة ، ويبدو أن علينا ، قبل أن نقاش هذه المصائب ، أن نتحدث حديثاً موجزاً عن مناهج الأسلوبية ذاتها .

مناهج الأسلوبية :

ويمكن تقسيم المناهج الأساسية إلى ثلاثة مناهج تصنع ثلاثة اتجاهات رئيسية :

- (١) النظر إلى الأسلوب الأدبي باعتباره حركة للأسلوب المعيارى أو انحرافاً عنه .
- (٢) التعامل مع الأسلوب باعتباره نوعاً من التكرار المتوافق لأعماق لغوية يعينها في النصوص الأدبية .
- (٣) التعامل مع الأسلوب باعتباره وسيلة من وسائل استغلال الطاقة الكامنة في اللغة ، ومحاولة وضع قواعد (أجرومية) لإمكانات هذه الطاقة .

ويمكن تبصير هذه الاتجاهات الثلاثة في الدراسات والأبحاث التي ظهرت خلال الستينات والسبعينات من هذا القرن . ومن المهم أن نلاحظ أن هذه الاتجاهات الثلاثة ليست ، في حقيقة الأمر ، سوى انعكاس لحاظ الالتقاء بين التيارات السائدة في المجالات المعاصرة للنقد الأدبي وعلم اللغة على السواء .

لقد تجاوز النقد الأدبي مرحلة الدرس الانطباعى ، والبيوجراف (الذى يعتمد على السيرة الفردية) لنقاد من أمثال برادلى ، ووصل إلى مرحلة الدراسة النصية التي قام بها جون كرورانسوم وكليث بروكس (Cleanth Brooks) ، أو مدرسة النقد الجديد New Criticism بوجه عام . ولقد فتحت هذه المرحلة الجديدة السيل إلى اكتشاف الدوافع الواحية واللواعية على نحو ما فعل نورثروب فراى ، وكينيث بيوك ، ونورمان هولاند ، كما فتحت الطريق إلى تحليل لغة المفارقة ، ونسيج الاستعارة ، وطبيعة العلاقات التي تكون الرمز ، والأبعاد الصوتية للإيقاع . وتطور علم اللغة المعاصر ، في المقابل ، من الدراسات ذات الاهتمام الأثنوبولوجى إلى الدراسات التجريبية المحددة ، تلك التي تعتمد على لغة التصنيف ، وتوصيف المادة العلمية ، فيما سمي بالمدرسة الأمريكية في علم اللغة النبرى ، وانتقال علم اللغة إلى مرحلة القواعد التوليدية والتحويلية . وما ترتب على ذلك ، أو ما صاحب ذلك من اكتشاف مستويات للغة ، المستوى السطحي أو الظاهري (surface structure) . والمستوى العميق أو الباطن (deep structure) مما قاد إلى فهم أعمق للعلاقة بين اللغة والمعرفة .

وفي نفس الوقت الذى كان يتطور فيه النقد الأدبي وعلم اللغة ، كان كل واحد منها يخضع لتأثيرات واحدة أو متماثلة ، وأغنى بذلك أن إعادة اكتشاف «دوسوسير» ، ومدرسة براغ ، والشكلين الروس ، كان يؤثر في تحويل مجرى النقد الأدبي وعلم اللغة في نفس الوقت ، ويصل بينها وصلاً قوياً ، دقّم بلا شك من مكانة الأسلوبية .

المستخدمة في شكل لغوي يمثل في قصيدة أو قصة قصيرة - أو مقال - ولكنهم لم يقتصرُوا على السجل السياقي وحده - بل ربطوه بلهجة المؤلف أو المستخدم (User) .

وعندما وصلوا ما بين الاثنين ظهر الأساس الاجتماعي للأسلوب الأدبي على نحو أكثر وضوحاً ، كما ظهرت معالم الأسلوب غير الأدبي ، فأقاموا بذلك لونا من الأسلوبية الوظيفية . وتُعدّ دراسة كريستال وريبش ، وكذلك دراسة ليش ، خير مثال على ذلك ، لقد قاموا بدراسة الأسلوب غير الأدبي حسب استعمالاته الاجتماعية الوظيفية ، بتنوع هذه الاستعمالات في لغة الصحافة ، والإعلان ، والإذاعة ، معتمدين في ذلك على مجموع المفردات الخاصة بكل سياق على حدة ، وأنماط التركيب المستخدمة وظيفياً في نفس الوقت . أما على مستوى الأسلوب الأدبي . فإن دراسات هذه المدرسة ساعدت على تطوير مفهوم يرى في الأدب لغة مصغرة خاصة ، تعتمد على قواعد مصغرة خاصة بها ، أي أنهم لم يفارقوا فكرة المعيار وإنما وضعوها في إطار اجتماعي .

ثانياً : الأسلوب باعتباره نوعاً من تكرار الأنماط أو توافي الظواهر اللغوية .

وقد تأثر هذا المنهج أشد التأثر بالمبدأ المشهور الذي صاغه رومان ياكوبسن والذي قال فيه : «إن الوظيفة الشعرية تقوم على إسقاط مبدأ المائلة من محور الاختيار إلى محور التضمين» . وما يعنيه ياكوبسن بهذا المبدأ : هو أن اللغة الشعرية قادرة على خلق سلسلة من العلاقات التركيبية ، مماثل إلى أكبر حد العلاقات الوظيفية التي تربط ما بين الأجزاء المنفصلة ، في أي مجموعة لغوية استبدالية (Paradigm) . ومن الطبيعي أن تقوم الدراسات الممثلة لهذا الاتجاه ببحث العلاقات السباجية ، والباراديجمية بين التركيب الشعري والصيغ الصرفية والأبعاد الصوتية . ولكن التركيز في هذا الاتجاه ينصب على دراسة القصائد الشعرية من حيث محاورها ، ومن حيث مستوياتها المختلفة ، وهذا طبيعي ، لأن القصيدة ، مهما كانت ، تتميز بقصر نسبي في حجمها ، يمكن الباحث ، في هذا الاتجاه ، من التوقف المدقق ، ومن التحليل المسهب لكل المستويات . ولعل أهم الدراسات الأسلوبية التي تمت داخل هذا الاتجاه ، إذا استبعدنا دراسات ياكوبسن ، هي الدراسة التي قام بها ولترز . كوش Walter A. Koch ، في كتابه عن «صنعي ثلاثي المداخل للدراسة التكرار في الشعر» ، وتلك ترجمة اجتهادية لعنوان الكتاب الأصل وهو :

Recurrence and Three Approaches to Poetry

ويطبق كوش في هذا الكتاب ، منهج تحليل نصي ، يحاول فيه أن يوجد العلاقة بين أنماط السباج من ناحية ، والاختبارات الباراديجمية للكتاب من ناحية أخرى ، وهو يرى أن اللغة الشعرية تقوم ، عادة ، على نظم العلاقات في شكل سلسلة من الأنماط ، ثم يقوم - في نفس الوقت - بتفريق هذه السلسلة ، عند لحظة الاختيار . ومن أحسن الأمثلة التطبيقية التي قدمها كوش لتوضيح هذا الأمر دراسة لقصائد ديLAN توماس (Dylan Thomas) . وإليكم كمينجز (E.E. Cummings) .

المعيار الذي تقاس عليه انحرافات الأسلوب الأدبي . لقد قام برنارد بلوخ B. Block ، مثلاً ، بتعريف الأسلوب على أساس أن الأسلوب «هو الرسالة التي ينقلها التوزيع العددي والاختلالات السباجية للملامح اللغوية للنص ، وخصوصاً عندما تختلف هذه الملامح عن غيرها من ملامح اللغة العامة» . ولكن المشكلة التي يبرها هذا التعريف تظل مشكلة متصعبة على الحل ، ذلك لأننا لا نعرف التوزيع العددي ، أو الاختلالات السباجية للملامح اللغوية المختلفة في لغة من اللغات ، بل لا سبيل لنا إلى معرفتها أو التنبؤ بها ، على الأقل بأدوات المعرفة الحالية . وحتى لو تقدمت أدواتنا المعرفية تقدماً مذهباً ، واستطعنا التعرف على هذه الملامح ، ناهيك عن التحقق من احتمالات السباجية ، فإن ذلك لن يجدي كثيراً ، أو يسهل من مهمة المقارنة بين اللغة العادية والأسلوب الأدبي الذي نود دراسته أو وصفه .

ومها يكن من أمر فقد طرح هذا الاتجاه مجموعة من الأسئلة المهمة ، من مثل ، ماذا يضيف الأسلوب ، في النص الأدبي ، إلى الرسالة أو المعلومات الاخبارية الموصلة إلى المخلق ؟ وما هي الصفات التي يتميز بها الأسلوب الأدبي فنحرف عن قواعد اللغة ؟ وما هي الأنماط التركيبية ، أو مجموعة المفردات التي يفضل الكاتب استخدامها دون غيرها ، عندما يتاح له الاختيار ؟ وقد قدمت دائرة براغ اللغوية بعض الإجابة عن هذه الأسئلة . ويميز ماكاروفسكي بين اللغة الشعرية ، واللغة المعيارية ، للتواضع عليها ، على أساس أن اللغة الشعرية إنما هي لغة محورة تتكيف مع غاية جمالية ، فتشحن المثلث بشحنة دلالية انفعالية . وقد حلل ماكاروفسكي ذلك بأن اللغة الشعرية تتميز بكسر القواعد النحوية أو اللغوية بعامة ، بدرجات متباينة ، وتخلق قواعد خاصة بها ، وغالباً ما تتعارض قواعد اللغة الشعرية مع قواعد المواضعة التي تحدد اللغة المعيارية .

ومن هذه الزاوية ، يرى ماكاروفسكي ضرورة النظر إلى الأسلوب باعتباره انحرافاً عن لغة المواضعة ، باعتباره نمطاً متميزاً عنها . وإذا كانت لغة المواضعة هي المعيار الأول ، فإن الدراسة اللغوية للأسلوب تبحث عن كميّات هذا الانحراف ، وتؤسس درساً خاصاً به يكون هو الدرس الأسلوبي الذي يكشف عن طبيعة التباين والانحراف .

وهناك مجموعة أخرى من الدراسات في «الأسلوبية» تبنت مفهوماً مختلفاً لمصطلحي «المعيار» و «الانحراف» . وتتمثل هذه الدراسات في الجهد الذي قامت به مدرسة لندن التي تعرف باسم القويّة الجديدة ، وهي تطوير أفكار - العالم اللغوي فيرث ، وتعميق مفهومه عن «سياق الموقف» : (Context of Situation) ، ذلك المفهوم الذي يكشف مزيداً من الأبعاد الاجتماعية للغة . وقد ألحت دراسات هذه المدرسة على استحالة فهم اللغة دون الرجوع إلى الموقف والسياق والنص ، ولذلك درس ممثلو المدرسة جوانب الأسلوب من زاوية ما أطلقوا عليه مصطلح السجل السياقي Register ، وهو مصطلح يكشف عن مفهوم يرد للغة إلى أساس اجتماعي واضح ، ويضمن أن تقوم الدراسة الكفية في فراغ . ولذلك ، فإنهم أكدوا دراسة اللغة الأدبية في حيث مقارنتها ، بخصائص سجلها السياقي النعني ، أي مجموعة الاختيارات

وصف مستوى السطح من هذه القصيدة حسب ، بل تتميز أيضا بقدرتها على الكشف عن الإمكانات الباطنة ، والكثافة بالضرورة في أي قصيدة وعدت أي شاعر .

وتتيز هذا الاتجاه ، في النهاية ، بمحاولة الربط بين الوصف اللغوي للأعمال الأدبية والإمكانات الكامنة في اللغة الشعرية . ومن المؤكد أنه قدم إنجازات لافتة في هذا الاتجاه . ولكنه ، للأسف ، لم يطور منهجه ، في الجوانب الإجرائية ، ولم يتعمق بالقدر الكافي محاولة الربط بين عملية التوصيف اللغوي لبنية الأعمال الأدبية ، وعمليات التفسير والتأويل التي تتجاوز إطار الوصف اللغوي . إن هذا المنهج ، بعبارة أخرى ، اقتصر على عرض الوسائل اللغوية ، والأدوات البلاغية في الأعمال الأدبية دون أن يقوم بتوجيه عمليات الوصف توجيهاً نقدياً ، أو يضرب في صق المشكلة النصية ، وهي مشكلة ، ولغة ، أصلاً . وإذا كان هذا الاتجاه يعد خيراً مثال لعمليات التوصيف الأسلوبية للغة الشعرية ، من الناحية التطبيقية ، فإنه لا يتجاوز هذا الجانب ، ولا يربط بين الوصف البلاغي والرسالة التي ينطوي عليها كل عمل أدبي . ومن هنا أصبحت دراساته مجرد محاولات لإظهار قدرة «الأسلوبية» على وصف ملامح اللغة الشعرية ، وأخى دراسات لا تربط ربطاً دقيقاً بين الوصف واللمنى . ولا تضع في اعتبارها مشكلة التأويل النقدي للنص .

ولا يمكن للدفاع عن هذا التيار أن نستبعد جانب التأويل أو جوانب للمنى الكلى من الأسلوبية ذلك لأن هذا الاستبعاد يمثل خطلاً ، لا يمكن إلا أن يؤثر في أى تحليل أسلوبى .

ثالثاً : التعامل مع الأسلوب باعتباره وسيلة من وسائل استغلال الطاقة الكامنة في اللغة ، ومحاولة وضع قواعد لامكانيات هذه الطاقة .

وتتيز هذا المنهج عن غيره من المناهج التي عرضنا لها في هذا المقال بأن معظم من يتبنون إليه يتبنون نظرية قواعد النحو التحويلي باعتباره أساس دراستهم للنصوص الأدبية . ويرى معظم اللغويين المحدثين أن مبادئ النحو التوليدي تتميز كنظرية عن غيرها من النظريات في علم اللغة ، وذلك بقدرتها الأكثر موضوعية في الكشف عن الطاقات الكامنة في قواعد النصوص الأدبية . ويمكننا أن نصف اللغة ، حسب هذه النظرية ، في مستويين أساسيين هما المستوى السطحي الظاهري surface structure ، والمستوى الباطنى (deep structure) . وإذا كانت عملية التأويل الدلال للغة تبدأ من المستوى الباطن العميق فإن التأويل الصوقي يبدأ من البناء السطحي . ويربط من المستويين مجموعة من التحويلات (transformations) الإيجابية obligatory والاختيارية (optional) التي لا تغير للمنى في أساسه . وإذا سلمنا بهذا الإطار النظري فمن الممكن أن نقول إن استغلال الشاعر ، أو المؤلف ، لأنواع معينة من التحويلات (وخاصة الاختيارية منها) يعد أساساً من الأسس التي تكون أسلوبه . إن اختيار الرواى أو الشاعر لبعض التحويلات اللغوية دون غيرها ، وإلحاحه عليها من بين مجموعة التحويلات الكامنة في النظام اللغوى إنما هو استخدام يميز طاقات

ومن المهم أن نلاحظ ، في هذا السياق ، أن اختبار قصائد هذين الشاعرين يقوم على قدر هائل من التوفيق في تقديم المثال ، وليس التوفيق على صحة المنهج باطلاعه ، ذلك لأن هذين الشاعرين بالذات ، يتميز شعرهما بنحوق مستمر وانحراف دائم للغة المعيارية . ولكن يظل السؤال المهم ، وهو : هل الخاصية الشعرية ، عند هذين الشاعرين بالذات ، تمثل مبدأ عاماً ينطبق على كل الشعراء ويشمل الشعر لفرس قاعدة أسلوبية ؟ إن هذا السؤال لا يمكن الإجابة عنه بالإيجاب في هذه المرحلة .

ومما يمكن من أمر ، فمن المستحيل أن نقدم ترجمة توضيحية لهذا النوع من التحليل الأسلوبى ، إذ أن ترجمة الشعر صعبة في ذاتها ، وتحليل مستوياته اللغوية بعلاقتها المعقدة أمر أكثر صعوبة . ولعل الأجدى أن نقوم بهذا في دراسة أخرى ، نعد بها القارئ نتمتع على تقديم محاولة تطبيقية ، نلتزم إطار المنهج وتطبيقه على نماذج عربية . وعندئذ يمكن للقارئ أن يكون حكيماً دقيقاً .

ومما يمكن من أمر هذا الاتجاه فهناك دراسات أخرى غير دراسات كوش . ومن أهمها دراسة م . أ . ك هاليداي M.A.K. Halliday (لقصيدة ينس (Yeats) المشهورة «ليدا والبيجة» (Leda and Swan) . وفي هذه الدراسة يقدم هاليداي نموذجاً لاتا يوضح إمكانية قيام أداة التعريف بأكثر من وظيفة ، بل إنه يوضح أن أداة التعريف (The) تقوم بثلاث وظائف لغوية متعاقبة ومتزامنة في نفس الوقت ، كما يقوم بدراسة «أنماط الفعل» في هذه القصيدة ليوضح أن أنماط الفعل تمثل انحرافاً وظيفياً عن اللغة العادية ، بمعنى أن الفعل يؤدي وظائف إضافية ، بل مختلفة ، للوظائف التي يقوم بها في مجال غير شعري .

ومن أهم الدراسات التي قمنا بها المنهج أيضاً دراسة صامويل ليفين Samuel R. Levin عن «البنية اللغوية في الشعر Linguistic structure in poetry» . ويستخدم ليفين في هذه الدراسة إطاراً نظرياً ، يمكن أن نصفه بأنه توليدي تحليلي ، ومعنى هذا أنه إطار يعتمد على نظريات تشومسكى من ناحية ، ويطور مبدأ ياكوسن المشهور من ناحية أخرى ، يحاول بذلك كله وصف الوحدة التأسيسية في اللغة الشعرية . وهو يسمي هذه الوحدة باسم «الأزواج القابلة» (Couples) ، ويعني به التوافق بين زوجين من العناصر ، يترابط كلاهما ترابطاً دلالياً ، وبين زوجين من الأنماط السيتاجمية . ولقد تحدث ليفين عما تصف به اللغة الشعرية من قيود متميزة ، ومنهجية لافتة ، في استغلالها للقواعد النحوية في اللغة .

ومن الممكن أن يوصف ما يتميز به الشعر عند ليفين ، باعتباره انحرافاً عن قواعد اللغة العادية ، وهو انحراف يدرس ليفين في إطار نظرية القواعد التحويلية للنحو التوليدي . ويرى أن النظرية التوليديّة ، وبمعنى نظرية تشومسكى ، قادرة على وصف القواعد أو الأجرومية المصغرة الخاصة بقصيدة من القصائد ، كما يرى أن هذه النظرية قادرة ، بالمثل ، على التنبؤ ، مما يعنى أنها نظرية يمكن أن تتخطى المادّة العلمية القائمة : ولأنّ لأن الأجرومية الخاصة بقصيدة من القصائد لا تتميز بقدرتها على

اللغة ، وأهم من ذلك أنه أسلوب الكاتب على المستوى اللغوي .
ويقول أوهمان في مقاله عن « النحو التوليدي والأسلوب الأدبي » إن
هناك ثلاث خصائص ، على أقل تقدير ، للقواعد التحويلية . هذه
الخصائص ، تجعل نظرية النحو التحويلي أكثر صلاحية من غيرها من
المناهج للتعامل مع أسلوب النص الأدبي ووصفه وصفا موضوعياً . وأول
هذه الخصائص : أن الكثير من التحويلات ذو طابع اختياري ، بمعنى
أن التركيب المعطى يمكن تحويله إلى تركيب متعددة على « مستوى
السطح » دون تغيير هام في المعنى الدلال لهذا التركيب . ومن هذه
التحويلات ، التحويلات التي تعيد تنظيم المستوى السطحي (Surface
structure) . وتحويلات الضمام (combination) وتحويلات
الإضافة (addition) ، وتحويلات الحذف (deletion) . ولذلك
يمكن للنحو التوليدي أن يولد الكثير من التركيب « التي نفس نفس
الشيء » ، فيمثل بدائل على مستوى الدراسة الأسلوبية . وثاني هذه
الخصائص أن هذه التحويلات تغير في الحقيقة جانباً ، فحسب ، من
البناء التركيبي ، ولكنها تترك جانبه الأكبر دون تغيير يذكر . ولذلك فإن
التركيب المحول يحفظ بعلاقته التركيبية مع التركيب الأصل ، أعني
التركيب الذي حدثت فيه هذه التحويلات . ولأشك أن هذه الميزة
للتحويلات تفسر إمكانية تحويل مجموع التركيب إلى بدائل ، تتأيز من
حيث الظاهر ، ولكنها تظل وسائل مختلفة لقضية (proposition)
أصلية واحدة . ومع أن العلاقة بين هذه البدائل الأسلوبية ، هي علاقة
خدمية أصلاً ، فإن النظرية التحويلية تقدم تفسيراً موضوعياً لهذه العلاقة
الخدمية ، فتقلها من مستوى إدراكي إلى مستوى إدراكي آخر أكثر
وضوحاً . أما الصفة الثالثة - فتصل - بقدرة النحو التوليدي على تفسير
تولد التركيب المعقدة ، وبالتالي الكشف عن علاقائنا بالتركيب
البسيطة . إن الكتاب يختلفون ، بدرجات متباينة ، في مقدار التعقد
التركيبي على أساس من القواعد التحويلية التوليدية لنحو اللغة (انظر
أوهمان في اللغويات والأدب) .

ولعل النظرية التوليدية تتميز عن النظريات البنوية بإنها تقدم
نموذجاً للقدر الكلاسي (Competence Model) . وبمعنى ذلك أنها
تستطيع توصيف التعبيرات أو العبارات القائمة فعلاً ، بل تتجاوز ذلك
إلى توصيف المبادئ التي تتحكم فيها نقول ، أي أنها تقدم تفسيراً للقواعد
اللغوية التي تتحكم في إصدار الكلام Language productivity ،
وفهم المثلث له (Intelligibility) . وهذا النوع من النحو -

التوليدي - يقدم لنا أداة للتحليل الأدبي ، بل ما هو أكثر من ذلك ،
فهو منظور فريد في ذاته ، يطرح نموذجاً يفسر العلاقة المتفاعلة بين
الإبداع الخلاق عند الأدباء والإبداع الذهني عند المثقلى .

وتتميز النظرية التحويلية التوليدية بتفضيلها المنحى الفلسفى العقلاني
(Rationalism) بدل المنحى السلوكى الذى اتخذته المناهج الأولى في
الأسلوبية نموذجاً فلسفياً لها . وبمعنى ذلك أن اللغويين التحويليين يشمون
بدراسة اللغة كنظام عقلائي ، أى كنموذج يظهر المبادئ اللغوية الشاملة
وليس كمنطق في الاتصال .

ومن أهم الدراسات الأسلوبية التي اتخذت المنحى التوليدي إطاراً
لها ، الدراسات التي قام بها أوهمان (R. Ohman) . وو . أو
هندريكس (O. Hendricks) . وم . ثورن (James P. Thorne)
وسيمور شاتمان (Seymour chatman) . ور . فولر (R. Fowler) .
وإن كان لنا أن نأخذ شيئاً على هذه الدراسات فنحن نأخذ
علباً اتجاهها إلى الطابع النظري في الأسلوبية أكثر من الطابع التطبيقي ،
ومع ذلك فن المهم أن نذكر لهم دراساتهم اللافتة للوزن والإيقاع في
الشعر ، تلك الدراسات التي تندرج تحت اسم « العروض التوليدي
(Generative Metrics) » والتي تمثل إنجازاً متميزاً خصصت له مجلة
« البوطيقا » عدداً خاصاً ، فضلاً عن دراساتهم المهمة في الاستعارة ،
وكلها دراسات أحدثت انقلاباً خطيراً في النظريات المتصارف عليها لو
توبعت وطبقت على مجالات أوسع وأشمل .

والفرضية الأساسية التي تعتمد عليها أغلب الدراسات التحويلية ،
في الأسلوبية ، هي إمكانية فصل « الشكل » أو « الصبر » عن
« المضمون » أو « الدلالة » . ومن الممكن ، في ضوء هذه الفرضية ،
تحليل الشكل تحليلًا منفصلاً ، والنظر إلى الصيغ التحويلية المتعددة
باعتبارها صيغاً شكلية متكررة ، لمضمون واحد . ولكن هذا المنهج
ينجاهل الكثير من المتغيرات الدلالية التي ترتبط ارتباطاً مباشراً بالمتغيرات
السطحية التركيبية . وقد نتجاهل ممارسة هذا المنهج ، بصفة عامة ،
المشاكل الدلالية والنصية ، مما أثار النقاد ضدهم ، وأدى إلى قيام
مناظرات عنيفة عديدة بين الأسلوبية والنقاد . وقد أدت هذه المناظرات
إلى اقتناع بعض علماء اللغة المعاصرين بتقصير الدراسات التحويلية
التوليدية في بعض جوانب الأسلوبية . وبالتالي عجزها عن أن تكون
بديلاً للنقد الأدبي ، ولقد أدى ذلك أيضاً إلى ظهور نظريات لغوية
معاصرة ، يطورها مجموعة من اللغويين يعرفون باسم « الدالايين ذوي
المنحى التوليدي » (Generative Semantics) . وهم لغويون
انشقوا على المدرسة الأصلية التي يمثلها تشومسكى .

وقد ابتعد الدالايون دور المنحى التوليدي عن الموقف الأصل ، عند
تشومسكى ، أعني ذلك الموقف الذى ينظر إلى اللغة باعتبارها نظاماً
عقلانياً ، وأكدوا نظرة أخرى مؤداها أن اللغة نظام اتصال في المقام
الأول . ولقد أطلقى بهم ذلك إلى تقديم نماذج جديدة للغة ، تتميز
بمواضع الأداء (performance) مثل قواعد « التضمين
الحديثى » (Conversation implicature) ونظرية « الأحداث
الكلامية » (Speech act theory) وما يتصل بها من نظريات



ولكن نظل الحقيقة قائمة ، وهي أننا نحاول - أولاً - أن نطبق النموذج اللغوي العام على نموذج لغوي خاص ، فنقع مرة أخرى في خطر دراسة الأدب من خارجه ، وإن انحلت الدعوى ، هنا ، صيغة أكثر مرونة ، لأنها دعوى تنطلق من علم اللغة . وإزاء الطبيعة اللغوية للعمل الأدبي ، إلا أنها تظل دعوى لا تصل إلى درجة التحقق الكامل ، لأن النص الأدبي لغة متمايزة يستمر متاهج متمايزة عن المناهج اللغوية . وأهم من ذلك أنه يظل مثيراً لقضايا المعنى والتأويل ، والقيمة ، وهي قضايا لم تحل بأي منهج لغوي ، حتى الآن .

ولذلك لا تزال «الأسلوبية» دراسة جزئية ، لم تصل إلى درجة من التكامل المنهجي ، الذي يفضي «كل» العمل الأدبي من ناحية ، ولم تصل إلى درجة من «التمايز المنهجي» الذي يفصل دراسة النص الأدبي عن غيرها من دراسات النصوص اللغوية الأخرى .

وإذا قلنا إن «الأسلوبية» يكتشفها عن التباين الأسلولي إنما هو هذا إلى عمليات التوصل ، ولفظنا إلى طبيعة «الرسالة» في النص الأدبي ، إذا قلنا هذا كله فإن علينا أن نلاحظ أن الأسلوب ، في ذاته لا يمكن أن يكون مساوياً لجميع الظواهر اللغوية للنص الأدبي . ومن الممكن أن نقول إن هناك ظواهر أخرى كثيرة ، لا نستطيع «الأسلوبية» ، برصعها الحالي أن تتعامل معها ، بسبب ما في متاهجها نفسها من قصور . ومن أهم الظواهر التي عجزت للمناهج اللغوية ، المحسطة في «الأسلوبية» عن معالجتها ، ظاهرة الأبنية البلاغية التي تفرق التركيب الواحد ، ومنها الأبنية العليا الشاملة في النصوص الأدبية .

ثانياً : لقد كان الهدف الأول من التوصيف اللغوي للنصوص الأدبية محاولة ترشيح النقد الأدبي ، وتثبيت أحكامه بتأسيها على نُس موضوعية . وعلمية ، تسمح للقائد والمثقف بإدراك الشحنة الجمالية إدراكاً قديماً وواعياً ، ولقد كان السبيل إلى ذلك هو استخدام مناهج موضوعية تتيح للقائد أدلة تجريبية وضرة ، وبالتالي كسباً من المطالبات الكمية والكيفية بدم رؤى القائد الذاتية ، ولكن ذلك الموقف يفترض ، بداعة ، أن المادة العلمية الأولية المستخدمة في الدراسات الأسلوبية مطعنة مباشرة للدارس ، وأنها ذات طبيعة محايدة مستقلة عنه ، وأنها ليست مبنية على حدس الناقد ورؤيته ، أو حساسية الدارس النقدية . والحقيقة أن العكس هو الصحيح ، وأن المادة الإمبريقية في الأسلوبية لا تنصل عن ذات مدرستها انفصالاً كاملاً ، ومن هنا ظلت مناهج علم الأسلوب ، فضلاً عن العلوم اللغوية ، عاجزة عن تقديم أي منهج نستطيع من خلاله تحديد الظواهر اللغوية الجديرة بالدراسة الأسلوبية أو تحديد الظواهر الأدبية ذات الدلالة النقدية . ولذا لا نقول إن دارس «الأسلوبية» الأصل لا يمكن أن يصل إلى مستوى لائق ، دون أن يكون ممتصاً بمنجزة حالة بالذات الطاق والأدبي ، وحساسية نقدية مرهقة ، ومعركة أدبية شاملة ، وتلويق في واقع ، وأن هذا

متعلقة بقواعد النص ، وتحليل النص Text Grammar Discourse Analysis . وهي كلها نظريات معاصرة مازالت في مرحلة الخاص ، ولكنها تشر بظهور بديل أسلولي نصي ، يتم بالتأويل النقدي للنصوص الأدبية . ولن نخوض في هذه النظريات اللغوية المعاصرة في هذا المقال . ولكن علينا أن نشير إلى أن كثيراً منها يشر بإيجاد حلول لإرساء قواعد علمية للمناهج النقدية على مستوى النصوص الأدبية . ومن الواضح الآن ، أن معظم هذه النظريات اللغوية المعاصرة في الأسلوبية تأخذ الكثير من النقد الأدبي ، لكي تصبح على مستوى دراسة النصوص الأدبية وتأويلها . وذلك على عكس المناهج التي عرضنا لها في هذا المقال ، والتي أعطت النقد الأدبي الكثير ، ولكنها عجزت عن أن تكون بديلاً له .

قصود ومشاكل مناهج الأسلوبية :

ولكن الحقيقة أن معظم هذه الاتجاهات اللغوية المستخدمة في دراسة الأسلوبيات قد استمت ، بالرغم من متجزئتها في مجال النقد الأدبي والدراسات الأدبية ، بقصور شديد ، لم يمكن من أن تصبح بديلاً حقيقياً للنقد الأدبي أو منافساً له . ولم يتمكن علم «الأسلوبية» إلى وقتنا هذا من الخروج بنظرية متكاملة تساعد في تأويل النصوص الأدبية وتقييمها .

وستعرض هنا لبعض الأوجه المهمة في هذا القصور . أولاً ، من أساليب المنظور اللغوي للأعمال الأدبية ، أن كل حدث أدبي يمكن تشفيره بعدد مختلف من الصيغ اللغوية ، كما أننا يمكن أن نحلل هذا التباين الأسلولي ، أو التشفيرات المختلفة الممكنة ، على أساس علاقات (Paraphrase relation) ذاتها ، وأغنى العلاقات التي تربط بين هذه الصيغ المتشابهة ، والكامنة في النظام اللغوي باعتباره كلاً متكاملًا . ومن هذه الزاوية ، فإن اختيار الكاتب لصيغة بعينها ، أو لتعبير في حد ذاته ، أو لفظ معين دون الأنماط الأخرى المتاحة ، إنما هو «خرق» محدد ، ينظر إليه من زاوية علم الأسلوب باعتباره خرقاً ذا مغزى محدد ، ودلالة محددة ، ذات شحنة عاطفية خاصة به . ولكن اللغة والصيغ اليبانية اللغوية المستخدمة ليست سوى عاصية من خصائص العمل الأدبي ، أي أنها مجرد جانب واحد فقط من خصائص النص الأدبي ، كما يقر سبنسر وجرمجوري (١٩٦٤) بحق ، ولذلك فإن الدراسات الأسلوبية لا تحسبنا من التعامل مع الجوانب الأخرى من النص الأدبي ، وتفقد الجوانب التي تعد من صميم الدراسات النقدية ، من مثل الحبكة ، والشخصيات ، والأفكار ، والدلالات الاجتماعية والنفسية .. إلخ .

ولا شك أننا عندما نتجاهل هذه الجوانب فإننا نضيق إطار النص الأدبي ، ونختزل وجوده المتعدد في بعد واحد ، هو البعد اللغوي فحسب . وقد يقال إن علم اللغة ، وبالتالي «الأسلوبية» ، قادر على الكشف عن هذه الجوانب كما يحدث ، مثلاً ، في التوجه المعاصر لأفكار الشكليين الروس ، أو دراسة «العوامل التحويه» ، وتحويلها إلى نماذج تطبق على القصص ، ونهتم بدراسة «المفاهيم» و «الظواهر» مثلاً .

ويعنى هذا أن اتجاهات النقد الأدبي الوظيفية هي التي شجعت علم اللغة على الطموح إلى القيام بدراسات تتجاوز مستوى الجملة بحيث لا تقتصر الملاحظات اللغوية على الدراسة الجزئية للنصوص، بل تتجاوز ذلك إلى دراسات كلية للنصوص بشق أشكالها (أنظر دج ويدسون ١٩٧٧ - ١٩٧٨، وقان ديك ١٩٧٨، ١٩٨٠).

رابعاً : إن اقتصار الدراسات الأسلوبية على الظواهر اللغوية والبلاغية، وأنماط خرق الأسلوب العادي .. إلخ، قد أدى بوضع «الأسلوس» في طريق سدود، أو هو كذلك في الوقت الحاضر على الأقل ولا سبيل، والأمر كذلك، أمام «الأسلوبية» الانفراد، دون النقد الأدبي بالأحكام الأدبية، ذلك لأن «الأسلوبية» حددت نفسها منذ البداية بالأحكام اللغوية. ولكن الأدب ظاهرة شمولية تجمع كل الظواهر الاجتماعية والثقافية والحضارية .. إلخ. ولا سبيل للأسلوبية بأدواتها اللغوية البحتة أن تطمح إلى إطلاق الأحكام الاجتماعية والثقافية، أو سر أغوار رؤى الكاتب الاجتماعية وغيرها، بأدواتها اللغوية الجزئية في النهاية. وكل ما تستطيع «الأسلوبية» أن تقوم به هو النظر إلى العمل الأدبي في ذاته باعتباره كياناً لغوياً مغلقاً يستغل عما حوله، ولكن العمل الأدبي ليس كذلك، وأي دراسة للعمل الأدبي لا بد أن تتجاوزها إلى ما عداها، فقيم العمل الأدبي له معيار داخلي حقا، ولكن هذا المعيار يتجاوز العمل الواحد إلى الأعمال، كما يتجاوز الأعمال إلى الأنواع، كما يتجاوز الأنواع إلى الوظائف، وأعبراً يربط الوظائف بأنظمة أوسع. ومعنى هذا كله أن تقييم الأعمال الأدبية وإطلاق الأحكام النقدية عليها إنما هو أمر يتجاوز النص، في ذاته، إلى ما هو خارجه، أي أنه أمر يتحرك من الداخل إلى الخارج حيث تتحدد الرسالة المرجعية للنص.

ومن هنا فإن العمل الأدبي ليس مجرد ظاهرة جمالية فحسب، بل هو ظاهرة تحس وتدرك في آن واحد، أي أنه رسالة يجب أن يتلقاها العقل في نفس الوقت. ولعلنا، في ذلك كله، نوافق كثيرين غيرنا، ونقضي على الوهم الجمالي المنزل الذي يسيطر على أذهان البعض. ومن المفيد أن تؤكد هذه العبارات التي ذكرها المسدّي في كتابه عن الأسلوبية، حيث قال: «إن هذا الازدواج - الكامن في طبيعة الرسالة الأدبية - هو الذي يحث علينا القول بأنه لا شرعية لأي نظرية جمالية في الأدب، ما لم تتحلل من مفهوم الرسالة الأدبية أساساً، بل أهم قواعدها أساساً». كما لا يمكن الإقرار بأي قيمة جمالية للأثر الأدبي، ما لم نشرح مادته اللغوية على أساس اتحاد متطوق مدلولها، من ملاحظ دوالها، ثم إنه لا أسلوبية بدون غرض في أبعاد الظاهرة الأدبية في حد ذاتها. (المسدّي ١١٨ : ١٩٧٧).

الأسلوبية والنقد الأدبي :

بعد أن عرضنا بإيجاز لأهم المناهج المختلفة في «الأسلوبية»، أو

كله بوجه مهارته اللغوية المكتسبة، وممكنه من أن يفع يده على الظواهر اللغوية التي تستحق الدراسة أسلوبياً. إن دارس الأسلوبية من هذه الزاوية، شأنه شأن عماري الدراسات اللغوية، يعتمدون أساساً على خبرتهم، وحساسيتهم النقدية، ومعرفتهم بالتراث الأدبي قبل تقديم مبادئ الدراسات الأسلوبية، تلك المبادئ التي تقدم مجرد عون على الدخول إلى النص دون أن تؤسس وحدها مدخلا كاملاً أو شاملاً. وهذا طبيعي، لأن المبادئ الأسلوبية، وهي مبادئ لغوية أساساً، لا تستطيع أن تدرس كل الظواهر اللغوية والبلاغية الكائنة في النصوص الأدبية، بل إنها تختار فحسب تلك الظواهر اللغوية التي تمثل جانباً هاماً من النصوص الأدبية، أي تلك الظواهر التي تميز نصاً عن آخر أو كاتباً عن غيره.

وأساس الاختيار، في هذا المجال، ومن بدايته حتى نهايته، اختيار نقدي، يعتمد على معايير كائنة في وعي الدارس، وهي معايير تتجاوز المبادئ اللغوية، وتوجه إجراءات البحث الأسلوبى الذي يتحول، عند كبار الأسلوبيين، إلى دراسة نقدية، تحاول تحقيق مقولاتها وفرضياتها بإجراءات لغوية، وليس بمبادئ.

ثالثاً : إن معظم نظريات علم اللغة الحديث قد قيدت نفسها بمواصفات لغوية في مستوى الجملة، أو ما هو أدنى من الجملة، وذلك لمعجزها عن الإيمان بنظريات شاملة على مستوى النص. ولم تظهر النظريات التي تستطيع، بطبيعتها الشاملة، التعامل مع النصوص إلا أبعيراً. وهي نظريات مازالت في أطوارها الأولى المبكرة، وأهم من ذلك أنها لا تزال بمثابة نماذج «Models» غير متكاملة، لم تصل بعد إلى طور النظريات العملية التي يمكن اختبارها أو التحقق من صحتها. وكان من الطبيعي، نتيجة تقييد النظريات اللغوية التطبيقية وانحصارها في مستوى التركيب الواحد، وتعديدها لاقصص المستويات اللغوية الوصفية، كان من الطبيعي أن ينعكس ذلك على الدراسات الأسلوبية. لقد اقتصرت هذه الدراسات الأسلوبية على البحث في مستوى المفردات، الصوتية، والتركييب للمفصلة، وأهملت الجوانب الدلالية، والسيميائية، والنصية، وهي جوانب لا تقل أهمية، إن لم تكن أهم من النظر إلى الواصفة اللغوية للأعمال والنصوص الأدبية. والحقيقة أن البنائية (Structuralism) قد أدت بطريقة غير مباشرة إلى حصر المواصفات اللغوية فيما هو أدنى من مستوى الجملة، والجدير بالذكر أن الدراسات والنظريات اللغوية التي طمحت إلى دراسة النصوص، ودراسة ما أسمته أجروبيات النصوص وتحليلها فيما يعرف بمصطلح «Text Grammar» و «Discourse Analysis» إنما كانت نتيجة غير مباشرة لتأثر النظريات اللغوية الحديثة بالنقد الأدبي، وليس العكس.

إماعة التام عن رسالة الأدب ، في النقد إذن يحس ما في الأسلوبية وزيادة ، وفي الأسلوبية ما في النقد إلا بعضه . (المسئى ١١٥ : ١٩٧٧) .



علم الأسلوب ، وأهم مشاكلها، يحسن أن تطرح سؤالاً عن غاية هذا العلم الجديدة ، وعلاقته بالنقد الأدبى . إن «الأسلوبية» ، كما ذكرنا من قبل ، منح لغوى شديد الاقتران بالظاهرة الأدبية . لكنها ، كعلم ، توجد جنباً إلى جنب مع النقد الأدبى في الوقت الحاضر . والسؤال الآن : هل يمكن للأسلوبية أن تعرضنا عن النقد الأدبى ؟ وبالتالى هل يمكنها أن تطرح نظرية شمولية ، تمكننا من أن نحل محل النقد الأدبى تماماً ؟ إن مثل هذين السؤالين لا يسهل الإجابة عنهما بالنق أو الإيجاب ، ذلك لأن مداخل الأسلوبية تتداخل ، الآن ، تتداخل شديداً مع النقد الأدبى ، تماماً كما يتداخل علم اللغة الحديث مع النقد الأدبى في مجالات عديدة . ولقد نتج عن هذا التداخل مناهج معاصرة ، مثل علم العلامات Semiotics ، أو سيميولوجيا الأدب والنصوص الأدبية ، ولا شك أن هذا العلم بالذات سيؤدى إلى تطوير مناهج النقد الأدبى ، ولعله يحول الأسلوبية عن مجراها ، لأنه يلفتنا إلى أنظمة دلالية أكثر شمولاً من دلالات اللغة نفسها .

والإجابة عن السؤال السابق تحتم علينا الإجابة سبقاً عن سؤال ، أو عدد من الأسئلة الأخرى خاصة بماهية الظاهرة الأدبية ، وبالتالى ماهية النصوص الأدبية . إن «الأسلوبية» ، كما ذكرنا من قبل ، تحتم رؤية ماهية العمل الأدبى ، باعتباره شكلاً في ذاته ولذاته ، أى باعتباره كياناً مستقلاً عن كل ما حوله ، متطقاً بذاته . ولقد كان من نتائج هذه النظرة - فيما يقول المسئى - «أن اعتبر الأمر الأدبى صياغة مقصورة لذاتها» . وصورة ذلك أن لغة الأدب تتميز عن لغة الخطاب النصى بمعطى جوهري ، لأنه مرتبط بأصل نشأة الحدث الأكسى في كلتا الحالتين ، وبينما ينشأ الكلام العادى عن مجموعة انمكاسات ممكنة بالمران والمملكة ، نرى الخطاب الأدبى صوغاً للغة عن وعى وإدراك ، إذ ليست اللغة فيه مجرد قناة عبور للدلالات ، وإنما هى غاية تستوقفنا لذاتها . لذلك اعتبر مؤلفو البلاغة العامة أن ما يميز الخطاب الأدبى هو انقطاع وظيفته المرجعية لأنه لا يرجعنا إلى شئ ، ولا يلفتنا أمراً خارجياً ، وإنما هو يلفت ذاته ، وفاته هى المرجح والمقول في نفس الوقت ، ولما كفت النص عن أن يقول شيئاً عن شئ ، إباناً أو نفاً ، فإنه غدا هو نفسه قاتلاً وموتلاً (المسئى ١١٢ : ١٩٧٧) .

قائمة المصادر :

المصادر العربية والإنجليزية

- ١ - عبد السلام المسئى (١٩٧٧) الأسلوبية والأسلوب الأدبى : نحو بديل ألسى في النقد الأدبى . دار العربية للكتاب ، ليبيا - تونس
2. Chatman, Seymour. (1971) *Literary Style: A Symposium*, Oxford University Press, London.
3. Crystal, D. & Derek Davy (1969) *Investigating English Style*. Longman. London.
4. Bakhtin, N.E. (1973) *Linguistic Stylistics*. Moscow.
5. Freeman, Donald C. (ed.) (1970) *Linguistics & Literary Style*, Holt Richard & Winston.
6. Hough, Graham (1969). *Style & Stylistics*. J ourledge & Kegan Paul. London.
7. Hendricks, W. O. (1976). *Grammar of Style & Stylen of Grammar*. North-Holland Publishing Company.
8. Kachru, B.B. & Herbert F.W. Stahlke. (1972). *Current Trends in Stylistics*. Linguistic Research Inc., U.S.A.
9. Sebok, A. Thomas (ed) (1967). *Style in Language*. The M.I.T. Press, Cambridge Massachusetts.
10. Spencer, John (ed) et al. (1964). *Linguistics & Style*. Oxford University Press, London.
11. Widdowson, H G. (1975). *Stylistics and the Teaching of Literature*. Longman, London.

وإذا وافقنا على أن الأسلوبية نظرية علمية لتحليل الأسلوب الأدبى ، فهل يمكن ذلك لكن نعتبرها نظرية نقدية شمولية ، فتكون بديلاً عن النقد الأدبى ؟ إنى أضم صوتى إلى صوت المسئى في حكمه على «الأسلوبية» ، وفيما انتهى إليه من عدم جواز النظر إليها باعتبارها بديلاً للنقد الأدبى ، وذلك لمعجزها ، الذى حاول أن أؤكد ، من منظور آخر ، عن تأسيس نظرية شاملة تسع لتقييم كل الظواهر الأسلوبية وإذن فنحن - كما يقول المسئى - «ونفى عن الأسلوبية أن تقول إلى نظرية نقدية شاملة لكل أبعاد الظاهرة الأدبية ، فضلاً عن أن تطمح إلى نفس النقد الأدبى أصولاً ، وعلة ذلك أنها تمسك عن الحكم في شأن الأدب من حيث رسالته ، فهى لاصرة عن تحظى حواجز التحليل إلى طيف الأمر الأدبى بالاحكام إلى التاريخ ، بينما رسالة النقد كاشنة في



علم وتاريخ

ترجمة: د. سليمان العطار
مقدم



■ ■ ■ هذا المقال مترجم من كتاب نظرية الأدب المترجم إلى الإسبانية عن البرتغالية . ومؤلف هذا الكتاب المهم هو فيكتور مانتويل دى أجيار إى سيلفا . وهو ينحرف في كتابه إلى إبراز الأهمية القصوى للنص الأدبي في عمل الناقد ، ومن ثم يركز على دور اللغة في النقد الأدبي بوصفها المادة الأولية التي يشكل منها المدعى نصه . وهو في خلال ذلك يبنه بقوة إلى أهمية العاملين التاريخي والنفس في فهم النص الأدبي من خلال حركته من المدعى إلى المتلقي ، لكنه يميل بشدة من سوء فهم النقاد للعاملين المذكورين ، إذ لا سيل إلى فهم دورهما إلا بالمعطيات التي يطرحها النص نفسه ، وعلى أسس علمية دقيقة يتبعها البحث في منجزات علم النفس ، وفي التراث ، وفي الواقع الحامل لهذا التراث



ويبدو أن الخط العام المشار إليه ، كان قد نتج - في المقام الأول - من تعامل صاحبه مع نظرية الأدب بمسائلها المتعددة الاتجاهات ، وفي حركة هذه المسائل في نشأتها وتطورها ، فاكشف دور النص المتزايد في أطراف ، كما لاحظ غياب التركيز على العامل التاريخي أو النفسي ، وفي نفس الوقت مقاتل تجاهل العاملين المذكورين ، فانتقل تشكّل له وجهة نظر ساق في ظلها

هذا يمثل الخط العام للمؤلف من خلال عرضه المركز الواقف لنظرية الأدب على أسس تاريخي ، بعالم التنظير للأدب منذ لحظات انبثاقه الأول ، حتى آخر تطور وصل إليه . انه لا يترك مشكلة من مشاكل الأدب إلا عرض لتاريخ معالجتها ، كذلك لم يترك ناقدا مؤثرا إلا عرض لنا فكره النقدي في سياقه التاريخي والفلسفي . وعبر ذلك كله نكتمل ببلوغرافيا مهمة لنظرية الأدب .

الفكر . ولكن كما أن الإنسان يستعبد «الأنا» التي فيها يتعكس كل الواقع ، فإن اللغة لا تعبر عن أفكار صاحبها ، بل تعبر أساساً عن عواطف : إذا أضلنا في اختيارنا التركيب الأساسي للإنسان المتوسط ، الذي يصنع اللغة ويطورها ، فإتينا سخطهم كيف أن اللغة التي تعبر عن أفكار إنسان تعبر قليل كل شيء - عن عواطف^(٣) . وبين يلى «الأسلوبية» بالنظام الذى يجعل القيم العاطفية . وعندما تظهر الوقائع التعبيرية محدودة وشخصية^(٤) فإن الأسلوبية تدرس ملاحظاتها العاطفية والأدوات التي تستخلصها اللغة لتحقيق تلك «الأحداث» .

إنذا فالأسلوبية تدرس ، بناء على ما سبق ، «وقائع التعبير» في اللغة المنظمة من ناحية محتواها العاطفي ، أي التعبير عن وقائع الإحساس عبر اللغة ، وفعل اللغة في الإحساس^(٥) .

بعد ذلك ، ما مجالات عمل الباحث الأسلوبى ، وما مستويات اللغة التي ينبغي أن يحدد بوصفها مناطق ومادة دراسة «للأسلوبية» ؟

يجب شاول يلى عن هذه الأسئلة عندما يستبعد من ميدان الأسلوبية دراسة أدوات التعبير في اللغة بمفهومها العام (ومن ثم فإن أبعاداً على الإطلاق لم يحدث له - على ما يرى - أن نظر إلى «لوحة» - ولو لم ذلك بشكل اجمال - بوصفها أداة من أدوات التعبير في أية لغة من اللغات في الماضى والحاضر^(٦) . وأيضاً حينما يستبعد نظام التعبير لفرق منزل ، لأن مثل هذه الدراسة ستكون مزعومة وغير علمية من وجهة النظر المنهجية ، وخصوصاً عندما يستخدم هذا الفرد اللغة بقصد جالى : هذا القصد الذى يكون دائماً لدى الفنان - وذلك في أغلب الأحوال - وليس على الإطلاق لدى فرد يتكلم اللغة الأم تلقائياً . وهنا - وحده - كاف للفصل الحاسم بين الأسلوب و«الأسلوبية»^(٧) ، حيث إن الأسلوب هو النمط اللغوى المحدد لأى صير لغوى عند فرد ما ، أما الأسلوبية فهي - كما سبق تعريفها - طريقة نوعية لدراسة لغة الكلام عند الفرد المتوسط عندما تظهر الوقائع التعبيرية محددة وشخصية بقيمتها العاطفية ، جبا إلى جنب مع أفكار هذا الفرد الذى يصنع اللغة ويطورها . وبهذه الطريقة يستبعد يلى بشكل قاطع اللغة الأدبية من ميدان عمل الأسلوبية ، إذ أن اللغة الأدبية هي ثمرة الجهد الإرادى بقصد جالى . ويضع يلى أساساً لأهداف الدراسة الأسلوبية فيجمل هذه الدراسة مقصورة على تناول وقائع تعبير لغة خاصة في حالة محدودة من تاريخ هذه اللغة ، على أن تجمع هذه الوقائع من اللغة المتكلمة تلقائياً ، أى أن أسلوبية يلى نظام لغوى بشكل صارم ، ومرادها مصفاة من المشاكل الناجمة عن الوظيفة الجمالية للغة ،

نظرية الأدب سوفابنى وجهة نظره تلك ، ويبرز في دقة اتجاهها .

والفقال المعروض اليوم نموذج طيب للكاتب ومؤلفه ، لأن ما ذكرناه عن الكتاب ومنهج صاحبه متشلا في وجهة نظره المعارضة الناقدة سبيرو في جلاء من خلال قراءتنا للمقال الذى يقدم نشأة الأسلوبية وتطورها . والمقال يلح في الواقع على تقديم تصور كامل لعلم نقدى أدبى حديث - وأعلى به الأسلوبية - في سببه الحاد مع مركب علوم الأدب في حث الخطى في الطريق نحو الغاية التي يسمى إليها أى علم ، وهي الدقة في السيطرة على الظواهر بفهمها وتقنيها .

يبقى أمر مهم هو : لماذا أطلقنا اسم «الأسلوبية» على هذا العلم من علوم النقد الأدبى دون ما اشتهر بين الناس من اسم له وهو : علم الأسلوب ؟

الاجابة تكمن في علم قديم مشهور حمل اسم : علم الأسلوب ، لا علاقة له بالنقد الأدبى . إنه علم ذو أهداف تعليمية ، يشرح للقراء الطرق البلاغية المختلفة لتكوين أسلوب خاص لمن يشاء أن يكون أدبياً . ومن ثم كان من المنطق استخدام مصطلح للعلم موضوع للمقال ، لا يمتثل خطفه مع غيره ، ويعمل في تباين مفهومها دقيقاً لهذا العلم الذى نسبنا إلى حقل نشاطه وهو الأسلوب . إن الأسلوبية اسم نسب مؤث من أسلوب ، وسر تانيته يكن في فهمنا لمنطق الاشتقاق اللغوى الحديث في إطلاق اسماء على المذاهب والفلسفات والعلوم ، وهو منطق له جنوره القديمة .



ظهرت الكلمة «أسلوبية» خلال القرن التاسع عشر^(٨) ، لكنها لم تصل إلى معنى محدد إلا في السنوات الأولى من القرن العشرين . ويفهم منها الآن أنها : طريقة نوعية لدراسة الأعمال الأدبية من حيث أسلوبها ، أى النموذج الخاص الذى تصاغ فيه اللغة وتستخدم .

وليس غريب أن علم الأسلوب قد ولد وثيق الاتصال بعلم اللغة . وواحد من مؤسسيه كان «شاول يلى Charles Bally (١٨٦٥ - ١٩٤٧) اللغوى السويسرى وتلميذ «فرديناند دى سوسير Ferdinand de Saussure» الذى نشر عام ١٩٠٩ عملاً مشهوراً ذا تأثير واسع في أهداف الأسلوبية^(٩)

واللغة - حسب رأى يلى - تتكون من نظام من أدوات التعبير التي تستخرج الجانب الفكرى من كيانها

الشعر واللغة - بشكل جوهري وأصيل - متطابقان ، وان اعترف المفكر الإيطالي الكبير بأن هناك فصولا من اللغة تتناقض مع الشعر^(١١) . وبهذه الطريقة فإن كرونتشه يقدم اللغة كواقع روحي وخلّاق . وفي صراحة مثيرة للجدل أمام المدرسة الطبيعية والوضعية وضد النظريات العقلانية والمنطقية ، يفهم كرونتشه اللغة بوصفها تعبيرا للخيال . ومن هنا ينبع - لصيقا بما سبق - التشخيص الذي أسسه كرونتشه ، وهو تحديد الجمالية باللغة ، وأن التعبيرات اللغوية لا يمكن أن تفسر أو تُفهم أو يحكم عليها إلا بوصفها تعبيرا شعريا . وهذا معناه أنه ليس هناك أي واقع لغوي موضوعي ذي طابع اجتماعي أو عام ، يقوم مستقلا عن النوات المنفردة ، حقا إن هناك وقائع لغوية فردية ، وابتداعات حرة للروح ، ولكن دراستها بشكل مناسب لا تيسر إلا إذا وضعت طبيعتها الشعرية موضع الاعتبار .

ومن ثم فإن دراسة الشعر يجب أن تتم مع وضع لغته بالضرورة موضع الاعتبار ، مادام الشعر واللغة ليا شئين يحفظان بل شيئا واحدا ، حيث لا تستطيع دراسة الشعر أن تتحقق مع الاستغناء عن اللغة^(١٢) .

وقد قبل كارل فوسلر عقيدة كرونتشه هذه حول الطبيعة العميقة للشعر واللغة . وفهم في اللغة نشاطا نظريا وديها وفرديا في إطار موحد . ومن ثم فاللغة عنده فن ، وكل فرد يعبر عن انطباع روحي إنما يخلق ببلاده ويتبع صيفا لغوية . وكل مبدع من مبدعاته اللغوية له قيمته الفنية ، التي يمكن أن تكون قيمة تكاملية حقيقية وتامة ، أو شظية من قيمة ، قد يشكل عملا ممتازا أو يكون هراء . وهذه الكلمات التي نقرأها في كتابه «الوضعية» والثانية في علم اللغة^(١٣) ، تكشف - بمفهومها العام - كيف أن مفهوم اللغة المقترح لفوسلر ينظم في نظريات «ليكو» و«هوبولت» Humboldt ، ومفكرين مثاليين آخرين محدثين مثل كرونتشه . وطبقا لنظريات هؤلاء المفكرين المثاليين ، فاللغة طاقة ونشاط روحي وخلّاق ، وهي بديهة وتعبير للروح ، كما أنها ليست عفوا مستقلا أو عفوا طبعيا عاجزا لقوانين ثابتة . ولا يفرض جوهرا الزاما على الفرد كما يدعي «أوجست» شليشر August Schleicher والفلاسفة الوضعيون . ويطلق كارل فوسلر على النظام الذي يدرس اللغة في علاقتها بالخلق النظري الفردي والقياس اسم «الأسلوبية» ، أو «الثقافة الأسلوبية» . ومن ناحية أخرى فإن فوسلر يعترف بأن لغة بعدا آخر ، فاللغة أيضا أداة لتحقيق الحاجات العملية لتبادل الأفكار . ومن هذا المنظور تصير اللغة ابتداءا جاعيا بدلا من أن تكون ابتداءا فرديا ، وتصبح ابتداءا نظريا وعمليا لا مجرد ابتداء نظري ، فهي خلق مكيف بالحاجات التجريبية ، أي أنها تطوّر وليست

إنها أسلوبية للغة وليست للكلام ، وهي علم للمعيار ، أي نظام مكرس لدراسة عناصر التنوعات الطبيعية ذات القيمة التعبيرية - العاطفية - والدراسة الاستخدام الأسلوبية الطبيعي للإمكانات التي يتيحها نظام تلك العناصر - في لغة ما مجتمع ما - والتي تحمل عادة قيمة تعبيرية خاصة^(١٤) .

وسرعان ما فجر استئصال اللغة الأدبية من ميدان الأسلوبية معارضة بعض اللغويين الذي قبلوا - مع ذلك وبشكل أساسي - مفهوم الأسلوبية الذي عرضه بيل . «جولز ماروزو Jules Maruzau على سبيل المثال - أول اللغة الأدبية مكانا بارزا في الأسلوبية ، ولكنه أدرك أن مقالات الكتاب التي تشكل دراسات أسلوبية لتصوص أدبية - سبيل مهتر من وجهة النظر العلمية ، حتى وإن كشفت أحيانا عن عبقرية أو ذوق^(١٥) .

وبدلا من هذه المقالات ينصح ماروزو بإنشاء مقالات للتقيد ، وعلى سبيل المثال ، وبشكل عام ، أو على الأكل في أدب ما ، في حقبة ما ، في مدرسة ما ، دراسة جانب محدد من الأسلوب ، كدور المحسوس والمجرد ، أو بحث موضوع الإجمال أو الإسهاب ، والحقيقة أو الخجاز ، ومهارات البناء وقواعد تنظيم الكلمات ، والإيقاع والحركة في الجملة ، استعمال الصيغ والكلمات واختيارها ، والقواعد الصوتية ، الهرمونية والرخامة الصوتية ، ووظيفة أجزاء الجملة ، واستخدام المجموعات والاكليشيات ، وثقافة اللغة واللحن فيها ، والمحاكاة والتأثيرات ، والقصد والإسراف ، واختلاط النغات ، والاستعارات من اللغة الخاصة ، التكنيكية والأجنبية ، والأساليب المهجورة (الغريب) والمستحدثة ، واللغة المكتوبة والمنطوقة ، والأسلوب النثري والقواعد الشعرية .

أسلوبية ماروزو - كما نلاحظ - ثابت خط بيل ، أي أنها أسلوبية للغة وليست للكلام .

الأسلوبية الأدبية المعروفة أيضا بالثقافة الأسلوبية قد تكونت في جو آخر وتحت تأثيرات مختلفة ، فهي ترجع في أصلها إلى علم اللغة المثالي عند كارل فوسلر Karl Vossler أو بشكل غير مباشر في التفكير الجمال لدى «بنيتو كرونتشه» Benedetto Croce وفي كتاب «الجمال كعلم للتعبير وعلم اللغة العام» بمجد كرونتشه الفن كيدبة تعبيرية باللغة (بمعناها العام) وهو تعبير وخلق خيالي وذاتي في آن . وفي الكتاب الذي ألفه كرونتشه في مرحلة النضج ، الذي يحمل عنوان : «الشعر» (١٩٣٦) ، يعقب المؤلف وبنى فكرة «ليكو» Vico ، القائلة بأن

عن الظروف الثقافية والاجتماعية التي خلق في ظلها .
وعلى الاجمال فإن أسلوبية فوسل تختلف عن أسلوبية
بيل في أنها تدرس اللغة في علاقتها بالابداع الفني ،
وبوصفها - خصوصا اللغة الأدبية - ابداعا فرديا . فهي
أسلوبية للغة الأدبية مثلا هي للخلق الفردي ، انها أسلوبية
للكلام وليست أسلوبية للغة . ويرجع الفضل إلى فوسل
بما قدمه - على نحو مباشر أو غير مباشر - من توجهات في
حقل الأسلوبية الأدبية باللغة الزاء والخصوية . وسوف
نوجه اهتمامنا هنا إلى ما أفاده منها ليوشيتزر وفاموسو
ألفونس .

- ٣ -

كان «ليوشيتزر Leo Spitzer» - شأنه شأن كل
الشباب الدارسين من جيله - قد تلقى في الجامعة تعليما لغويا
وأدبيا ذا طابع يتنى إلى الفلسفة الوضعية ، ثم بعد ذلك
أدرك الحاجة إلى السيطرة على طريق المعرفة . وفي ذلك
الوقت كان «هاير لويكه Meyer Lübke» يشرح في
محاضراته علم اللغة الفرنسية - وشكل تفصيل - كيف
انتقل حرف «A» ، اللاتيني إلى حرف «A» ،
الفرنسي ، وكما كان يقدم وقائع كثيرة مستقرة بالضرورة ،
فانه كان يلاحظها ، رابطا اياها بكل ظاهرة لغوية تنسب إليها
نتيجة أو انبعا ، وأيضاً كان يجرى مقارنات مع اللغات
الأخرى .. الخ . ومع كل هذا العرض الناعم -
العفري - فانه لم يكن يدرس قط ظاهرة في ذاتها ، أي
في حالتها من السكون ، ولم يكن يصرف اهتمامه مطلقا على
الأفكار العامة التي كانت تستقر داخل الوقائع للدراسة .

وقد لاحظ شبيتزر أن هذه المحاضرات تعرض لغة
فرنسية ، لم تكن لغة الفرنسيين ، وانما كانت تجمع بين
أطوار غير متصلة ، بل منفصلة ، وطرائق ، وبلا
معنى . أما دروس الأدب الفرنسي فكانت تتناول
بعض الأعمال الأدبية ، وتعالج محتواها ، كما لو كان هذا
المحتوى أداة مساعدة للعمل العلمي الحقيقي ، الذي يتمثل
في تحليد بعض التواريخ والتفاصيل التاريخية لهذه الأعمال
الفنية ، وفي الإشارة إلى عدد من عناصر السيرة الذاتية
وللمصادر المكتوبة التي يفترض أن يكون الشعراء قد أفادوا
منها في ابداعهم الفني^(١٤) . لقد كان العمل الفني
يستخدم كوثيقة للكشف من حقائق أخرى وقضايا
مغايرة ، ولكن العمل في حد ذاته لم يكن يحظى بأى
حديث خاص به .

وفي عام ١٩١١ كرس شبيتزر دراسة عن «رابليه» ،
ساعيا إلى إبراز أن الاشتقاقات الجديدة لمبدع
Gargamua كانت راسخة في نفسه ، وهكذا

ابداها محضا . وبناء على هذا فالذي يتطور ليس هو الفن
بل التكنيك^(١٥) ، ودراسة اللغة بوصفها تطورا وبوصفها
ظاهرة متكيفة وجماعية تتفق والمشي التاريخي .

ومن ثم فتصكير فوسل يعنى بالنسبة لتحديد الكل
لكروثفه بين فن ولغة تعديلا هاما يفرض أن الأمر بالنسبة
لفوسل هو أنه بعد الفن جزءا من اللغة - وليس مطابقا
لها ، مع أنه بعد - دون شك - الجزء الأكبر منها . وهذا
التعديل يحس - كما هو واضح - تحديدا آخر لكروثفه بين
اللغة والجمال . من أجل هذا فقد غيّن كروثفه - في مرات
عدة - نظريات فوسل والدراسات الأسلوبية بشكل
عام ، حيث إن وحدانية الجمال الكروثشي لم تستطع قبول
التمييز بين التعبير والبدية ، أو بين العاطفة أو حالة النفس
والصيح الأسلوبية^(١٦)

وعلى ماسبق ، فإن الأسلوبية تمثل عند فوسل أساس
كل ما هو لغوي يفرض أن اللغة أصلا شعر ، بجانب أنها
تشكل أساس الدراسات الأدبية ودراسات النقد الجمالي
الأدبي على حد سواء . فالشعر ، مادام جوهريا ، ليس
إلا لغة . وبدلا من الدراسات البيوجرافية والاجتماعية
والأخلاقية .. الخ ، فإن العمل الشعري يتطلب دراسة
لصمه ولغته وتاريخ اللسان المكتوب به ، فإن اللغة هي
الرحم الذي يعلو الامكانية الفنية عند الكاتب ،
ويشكل الجو الروحي الذي يبنى أن تشكل فيه
- بالضرورة - العبقرية الفنية الفردية وتتفرد وتوحد .
وفي الواقع فإن هذا التوجه اللغوي الجمالي يتكشف في
الدراسات الكبيرة التي كرسها فوسل لمواد أدبية ، ولكنه
يحيى أن تنوه هنا بأن عالم الدراسات الرومانسية الألماني
الكبير لم يحول تحليله الأسلوبي للنص الأدبي إلى شطابا
ذكية أو ما يشبه ذلك ، لأنه بعد الفراض أن الشعر يكن
في شطابا لغوية أو أسلوبية أو في جمل أو أبيات منزلة
أمرا خاطئا^(١٧) . وأيضاً فان هذا المفهوم الواسع - يمكن
أن نقول الفلسف - للأسلوب والأسلوبية يتكشف في اختيار
مادة الدراسات التي حققها فوسل ، فهو - على خلاف
شبيتزر ، الذي يختار دراسة نص معين هادفا له - يفضل
اختيار كاتب ، ذي اعتبار في مجموع شخصيته الخلاقة ،
مثل فانتى وراسين - ولولوى دى لييجا الخ . أو
عصروا أدبية بجوانبها . ومشاكلها الغزيرة ، ومن ناحية
أخرى فان فوسل لم يهمل قط الجوانب التأسيسية والأبنية
في عمومها ، كالنشاط الأدبي ، والأجناس الأدبية -
والصيح الشعرية ... إلخ . وتلك التي تشكل عناصر
جوهريه ليلاد الشعر ، ولصدق العبارة ، لكن بطريقة ما
تكيف هذا اليلاد . وإذا كان حقا أن فوسل كان على
الدوام - يدين كل مقياس يتخذ من خارج الشعر لشرح
الشعر وتوقيعه ، فانه أيضا لم يفصل أبدا العمل الأدبي

واستعداد النفس ، التي تنعكس في الكلمات وفي الصور وفي الأبنية النحوية التركيبية لأى نص أدنى ، وفي هذا المنظور ، يتحدد الأسلوب على أساس أنه اختيار من بين إمكانيات تعبيرية وفي غايات فروع المعيار اللغوي . هذه الفروق يمكن أن تقدم معاً غير مألوف ، لكن أيضاً يمكن أن تبرز كظاهرة دقيقة في حالة تطرف .

(٢) والتحليل الأسلوبي يتخذ العمل الأدبي نقطة انطلاق ، بحيث يكشف عن الطابع الجوهرى للعمل ، - متميزاً بذلك - الى أبعد الحد ود - عن التاريخ الأدبي العام والوضى . فهذا النوع من التحليل يختار - كنقطة بدء - إحدى التفصيلات اللغوية (٣) أياً كانت ، ومهما كانت ، خارجية ومسطحة ، بشرط أن تتداعى إليها - في شكل مترابط - تفصيلات أخرى تسمح للناقد بحركة نحو مركز العمل الأدبي ، ساعياً - هكذا - إلى بلوغ تشكيلة الداخل . ويقصد بالتشكيل الداخل الجذر النفسى للكلمات ، مادام العمل الأدبي يمثل بناء كلياً تترابط عناصره ترابطاً عضوياً ، وهذا الجذر النفسى ، الذى يمثل الأصل المولّد والمصدر للجوانب المفردة للعمل ، يقود من العمل الفنى إلى نفسية خالقه .

ولتصغى صلاحية الجذر النفسى المتوصل إليه بنقطة بدء تحليلية ، لابد من إخضاعه - بعد التوصل إليه - لعملية تيقن تسمى نحو إثبات ما إذا كان هذا الجذر النفسى يشرح بطريقة مرضية كل الجوانب الخاصة والفردية للعمل . وهذا معناه أن التحليل الأسلوبي يستخدم طريقة استقرائية منذ اللحظة الأولى ، ماراً من تفصيل أو من مجموعة من التفصيلات إلى عامل نوعى ونوعى . وفي لحظة تالية يستخدم قاعدة استنتاجية ، راجعاً من هذا العامل النوعى والنوعى الى حشد العناصر الجوهرية التى يتكامل فيها العمل الأدبي .



عندما بدأ شيتزر دراساته حول العلاقات القائمة بين العناصر الأسلوبية والعالم النفسى للكاتب ، لم يكن قد عرف بعد نظريات كروثه وفوسلر . أما التأثير العظيم الذى سيطر عليه في ذلك الوقت فقد كان لسيجموند فرويد ، الذى كانت نظرياته حول اللاشعور قد غيرت بشكل أساسى تفسيرات النشاط الإنسانى ، وبصفة خاصة الجانب الفنى منه : عند تفسير الأحلام والمصاب والسلوك اللاشعورى . وبظهور الاشتغاقات الجديدة بالمنطق غير الواعى ، فإن فرويد كان قد سحب من منطقة الارادى عدة مناطق سيكولوجية كانت حتى ذلك الوقت غير مفهومة - إن لم تكن غير معروفة - وفي هذا الجور الفرويدى يبنى أن تسلك بعض دراساته من ١٩٢٠ - ١٩٢٥ ... التى كانت تميل إلى إثبات أن ملامح أسلوب الميز لكاتب حديث ، تلك التى تتكرر بانتظام في عمله ، ترتبط بمراكز عاطفية في نفسه ، وأفكار ومواقف سائدة ، وليست مظاهر مرضية كما هى عند فرويد (٤) .

وبعد ذلك جاءت معرفة نظريات كروثه وفوسلر . التى منها تلقى شيتزر حوافز وإلهامات . وإن ناقضها في نقطة بالغة الأهمية ، إذ لم يقل الأصل المحال لكل التحولات العامة للغة .

وهكذا أسهم شيتزر بالتدريج في خلق نقطة فصل القليمن من الدراسات بينها مصاهرة وإن بقيا - بتعاد - متباعدين ، هما علم اللغة والأدب . وعلى العموم فإن اللغوى كان يطن عداة مرياً ضد الفن ، وبعنى من جهل غليظ بالمشاكل الجمالية ، والتورخ الأدبي من ناحيته ، لم يكن يلم فقط بالمعارف اللغوية المتخصصة التى تهيئ على وصف أسلوب العمل الأدبي أو أسلوب الأديب وتحليله بشكل مناسب . وقد جاءت «الأسلوبية» المله هذا الفناء الخالى ، الذى تكون على أيدي الأجيال «الوضعية» ، بين علم اللغة وعلم الأدب .

والمبدأ الأساسى للبحوث الأسلوبية عند شيتزر له جذور ترجع الى فوسلر بشكل ملحوظ ، حيث يرى أن كل عاطفة أو - بمعنى آخر - أى إبراز يصدر عن حالتنا النفسية الطبيعية ، يناسب - في الحقل التصيرى - إبرازاً للاستيعال اللغوى الطبيعى ، وفي المقابل ، فإن كل انحراف للغة المستعملة هو مؤشر لحالة نفسية غير طبيعية . وتعبير لغوى ما ، هو الانكسار والمرآة لحالة نفسية متميزة (٥) . وهذا المبدأ يتضمن نتيجتين منهجيتين لها أهمية قصوى عند شيتزر :

(١) أن توجه هذه الأسلوبية توجهاً سيكولوجياً ، بشكل رئيسى ، ومن ثم يقتضى - بكل إلحاح - معرفة الخبرة الخاصة ، واهتزازات الأحاساس ،

سينمى فجأة ، ويقفز الى غفولنا صانعا الألفة . ويجرّ كما لعملية التحليل .

للأسلوبية الشيتريزية لبو وكأنها وصف علمي للظواهر ، يستغنى عن العنصر التاريخي ، ويصمت عن ابتداء أحكام تقويمية . ومع ذلك فإنه من الضروري ملاحظة أن مشكلة النظم تكن دائما في داخل عملية الوصف الشيتريزي ، حيث أنه لا يبدأ بدراسة لغة العامة أو الفاشلين ، بل يقتصر على لغة الفنان العظيم . وهذا الاختيار من جانب الكاتب يفترض ابتداء نوعا من النظم^(٢٢) .

وبالرغم مما سبق هناك تناقض واضح بين تأكيد شيتريز أن أسلوبه هي توصيف للظواهر الأسلوبية عند كاتب ، وبين المبدأ الذي أعلنه العلامة الحساوي مرارا . ذلك المبدأ الذي كانت استقصاءاته الأسلوبية تفترض في ظله الكشف عن أسرار عملية الخلق ونفسية الفنان قبل كل شيء . وقد أدرك شيتريز بنفسه هذا التناقض ، فكذب في إحدى مقالاته الأخيرة مهاجما الأسلوبية البكولوجية تلك ، التي كانت من غرس يديه على مدى عدد من الأعوام . وقد عدّها في ذلك المقال تشكيكة أو توليفة من دراسات « الحيرة » . ومن تعريفات كلمة « الحيرة » التي يقدمها شيتريز هنا ما يسميه النقد الأيريكسي « مغالطة بيوجرافية » . وتظهر المغالطة البيوجرافية في الحالات التي يستطاع فيها الناقد أن يربط جانباً من عمل أحد الكتاب بفترة له معاشة ، ويتجارب له ، وأية أو غير وأية ، إذ لا يمكن السباح في جميع الحالات باعتبار الرابطة بين الحياة والعمل الأدنى إسهاما في الجمال الفني لهذا العمل : حيث أن الحيريات إجمالا ليست إلا مادة غفلا للعمل الفني ، أي أنها تصنف ضمن المصادر الأدبية^(٢٣) .

- ٤ -

ونجد الإشارة هنا بصفة خاصة الى المدرسة الأسبانية الأسلوبية ، وذلك لأهمية تأملاتها النظرية ، ودراساتها التطبيقية . ويعود ذلك المدرسة رجل يلقب في شخصيته الفنية الشاعر والناقد والأساذ والعلامة . هذا الرجل هو « داماسو أونسو » Damaso Alonso^(٢٤) .

وداماسو أونسو ، مثله مثل شيتريز ، يؤسس ضرورة الأسلوبية ، انطلاقا من موقف مشكل في مواجهة التاريخ الأدنى الوضحي . ولأنه قد فهم أن التاريخ الأدبية تنبئ جيانات هائلة ، ترقد فيها - بدون تمييز - الأعمال المتوسطة والفاشلة جنباً الى جنب مع الأعمال الرائدة . وقد أيقن من فهمه هذا أن مؤرخي الأدب قوم

وفي هذه الحركة البندولية التي تلعب من المحيط الى المركز ، ومن المركز الى المحيط ، رأى شيتريز مجالا جديدا لتطبيق جديد للدائرة الفيلولوجية ، التي يطلق عليها قاعدة الفهم (Modus operandi) ويتحدث عن هذه الدائرة اللغوية « شلايرماختر » Schleiermacher ، فيقول : « في الفيلولوجيا لا يتوصل الى المعرفة فحسب عن طريق التقدم التدريجي من تفصيل الى آخر ، بل عن طريق المبادرة بالرأى فramer ، والتخمين من واقع المصنوع ، لأن كل تفصيل على حدة يمكن فهمها فقط من خلال وظيفة المصنوع ، وأى شرح لواقعة منفردة يفترض ابتداء فهم الكل^(٢٥) » .

ومن ثم يمكن أن ندرك أن شيتريز يمارس نظاما مؤسسا في قوالب جامدة ، ويدافع عنه بوصفه صالحا للتطبيق على أى عمل ولأى دارس . وفي الواقع هذا الإدراك بعيد كل البعد عن تفكير شيتريز كما أدركناه من العرض السابق لهذا الكلام . حقيقة إذا كانت دائرة الفهم تستغل دائما ثابتة في هيكلها فإنه بنفس الدرجة تستغل تتلاقى في التحليل الأسلوبى عند شيتريز اثنان من المشكلات الأساسية : شخصية الناقد والصورة الخاصة للعمل ، لأن كل عمل أدبي يضع الناقد أمام مشكلة خاصة لا يمكن أن تحلّ باللجوء الى قاعدة مرسومة رسما إجماليا في نقش . ومن ناحية أخرى فإن التحليل الأسلوبى يعتمد جوهرها على حتمس أولي يربط بشكل حميم بشخصية الناقد وحماسته : « ان كلمة أو بيتا من الشعر قد يميز فجأة ، فإذا بنا نحسن تيارا من الألفة قد نشأ في تلك اللحظة بيتنا وبين القصيدة » - هذا ما يعلنه شيتريز مضيفا الى ذلك إعلان قوله : « إنني كثيرا ما تيقنت منذ تلك اللحظة - لحظة الألفة - وبمساعدة ملاحظات أخرى تلحق بالخير الأولي الحدسي الذي يمثل الملاحظة الأولى ، بالإضافة الى التجارب السابقة في تطبيق الدائرة الفيلولوجية مع جهد القرايطات التي يقدمها تعليم ودراساتي السابقة (ويتفوق كل ما سبق في حائقي الخاصة بإسعاد رياضي تعليل للحل) أنه لن تتأخر مزنة العمل في الظهور في شكل اهتزاز داخل . وهذا مؤشر أكيد يشير الى أن التفصيل الجزئية الهندسية والمجموع قد وجدا معا رابطة مشتركة سائدة تقودنا الى جذور العمل^(٢٦) » .

وما يدور للأسف أنه لا يوجد أى طريق لتأصيل هذا الانطباع الأولي الفوري على الأقل في الوقت الحاضر ، كما لا توجد أية صيغة تقود الناقد نحو الاهتزاز الداخل المضيء . والنصيحة الوحيدة التي يقدمها لنا شيتريز علاجا للعقم في هذه المرحلة الأولية للتحليل الأسلوبى هي القراءة والقراءة ، ثم إعادة القراءة بصبر وثقة . إن شيئا ما

ورأيه دليل للقراء^(٣١) . إن معرفة هذه المرتبة تعد حقي الآن غير علمية وغير تحليلية ، لأنها حدس عيني استقبالي ، وحدس قوي تجريبي في آن . فالناقد عند داماسو ألويسونان مُربِل مستحضر للعمل الأدبي ، موقظ لحساسية المستقبلين في المستقبل ، لأن النقد فن^(٣٢) .

إن معايشة الجبال الشعرى لخبرة غامضة ومعجزة ، يحظى بها القارئ والناقد على حد سواء . ولكن إذا التقى كل من الناقد والقارئ يوما مع أسئلة كهذه : لماذا يبرز مشاهري هذا البيت أو تلك القصيدة أو ذلك الكاتب المعلن ؟ ما ماهية وكيفية تبرع تلك المراجعة من العاطفة التي تهتري نفسها ؟ من أين يأتي هذا وما علاقة هذا بجيالي وبالحياة التي يحيط في ؟ هكذا في وسط هذا التيار من الأسئلة تطرح مشكلة المعرفة العلمية للعمل الأدبي . فهل يمكن أن تكون تلك هي المربية الثالثة للمعرفة ؟ وهل يمكن أن يكون صاحب تلك المربية هو الممثل الأسطوري ؟

يركر داماسو ألويسونو - مع قبول منه لمبدأ كروثشه - على أن العمل الأدبي يتحدد بوجدته وبكيانه ، أي بوصفه كوناً أوعالاً مغلقاً في ذاته . وفهم تلك الوحدة من القانون الداخلي الذي يقيم عود هذا الكون لا يمكن أن يتم عبر المنهجية العلمية ، وإنما تعتمد تماماً على الحدس . حقا إن الدراسة العلمية ممكنة ، وهي ممكنة على الرغم مما سبق . وهي تتم بالنسبة لكل العناصر المتقنة أو المشابهة في سلسلة من القصائد ، بطريقة تحقق الترتيب الكل الاستقرائي لدرجات نوعية معينة ، ولما يبر تكون متخففة في عناصر شعرية كثيرة^(٣٣) . وهذه المهمة تقع على عاتق الأسلوبية ، محكمة وهكذا مسبقاً ، يهيكل النظام التقريبي لجوهر العمل الأدبي . وهو جوهر لا يفتح باباً إلا للحدث فحسب . وينصحن داماسو ألويسونو بقوله : « من ثم لنرحل في اتجاه المعرفة العلمية للعمل الشعري كما لو كنا كيهيوتات Quijotes واعين منذ البداية بجزئنا ، فهناك ظواهر كثيرة علينا أن نفسرها ، ومعايير عدة يمكننا استغلالها ، إننا في اغترافنا للخلفاء نكشف استحالة وجوده^(٣٤) » . الأسلوبية - اذن - عند داماسو ألويسونو تتجه دائماً في خط مستقيم نحو المعرفة العلمية للعمل الأدبي (مقترية منها دون أن تدركها) . تلك المعرفة التي يهرب منها دائماً ذلك الذي يوجد في هذا العمل الأدبي ، وأعني ما به من الأشياء ذات العمق الأكبر ، التي تتصف بالبروز ، أنها وحدانيته .

إن الخاص والمتردد في الكلام هو ما يفهمه داماسو ألويسونو من الأسلوب ، وذلك لأن الأسلوبية عنده علم للكلام . وداماسو ألويسونو - متميزاً عن تفلولوبي - يدور في موضوعية إلى أن تنفض الأسلوبية بدراسة كل العناصر ذات المغزى ، الحاضرة في اللغة (العناصر المفاهيمية -

يكربسون أنفسهم لدراسات تفصيلية لا تكون مقروءة إلا لدى عدد لا يزيد كثيراً على أصابع اليد من الزملاء المتشربين في العالم ، وأنها إنما تقرأ للتغلب على بعد الشقة . وكما يقول داماسو ألويسونو : « تصاه أولئك الطلاب الذين يستطيعون لامتحاناتهم وهم يملئون كايوس تلك النصوص التي أظريت بكل لسان ، ثم إذا ما في النهاية تسقط ميتة من فوقهم . إن المؤسسة الأكاديمية تستطيع أن تورط هذا الوهم ، لأن تلك النصوص لا توجد على الحقيقة ، وإنما هي نصوص ميتة^(٣٥) » .

إن الأعمال الأدبية الحقيقية خلود وإشراق . وهي تشكل حواراً أزلياً في انسيابها عبر الزمن بين نفس خالقها ونفس قارئها . ويمجد داماسو ألويسونو الأعمال الأدبية منشرا مثالية كروثشه : « بذلك المستحضات التي ولدت من البنية جبارة أو رقيقة الحافية ، لكنها دائماً مكتظة وقادرة على أن تبعث في القارئ بهلابة من أعطائها الوجود^(٣٦) » . كما يحدد للتاريخ الأدبي مهمة جديدة هي تقديم هذه الأعمال بطريقة خالقة ، لأنه الآن ربما قدمها حبة ومضينة ، لكنه لا يفعل ذلك إلا في دائرة مفرغة وسطحية ، لأن هذا التاريخ - كما يقول داماسو ألويسونو - يضم الحى مُتَقَفّاً في نوايت جنازية من الشلل^(٣٧) .

اذن ما القواعد الموصلة إلى معرفة العمل الأدبي العبري ؟ يضع داماسو ألويسونو ثلاث مراتب لمعرفة العمل الأدبي . وتأتي في المقام الأول مرتبة القارئ العادي ، وهي مرتبة تصبح فيها المعرفة تشكلاً عاماً من حدس كل مستنير بالقراءة ، يتشثل حدوساً كلية أوجدت العمل نفسه ، أي يبداه كاتب العمل^(٣٨) . إن القصيدة تولد من حدس يحفز الكل النفسي للإنسان ، ويحتاج لحدس القارئ ليتحول ذلك بهذا إلى عمل عاطفي وحس . ولقاء القارئ المذكور مع العمل ينبغي أن يكون عفواً وبسيطاً . ونحالياً من العناصر الأجنبية التي تتدخل بين الحدين في لقاءها بهذه الطريقة . وبالحلاصة أن هذه المرتبة تقدم معرفة جوهرية وتأسيسية ، تلك هي معرفة القارئ المشار إليها ، لأنها تأسس المرتبتين الأخريين القادمين لمعرفة العمل الأدبي .

والمرتبة التالية للسابقة لمعرفة العمل الأدبي هي للناقد . والناقد قارئ استثنائي ، ينتهج بمقدرة واسعة استقبالية ، فهو صاحب حدوس عميقة صافية وكلية للعمل الأدبي ، وهو قارئ قادر على التعبير بطريقة سريعة ومكثفة عن الحدوس المستقبلية . والناقد يتوجه لأصحاب المرتبة الأولى أي القراء محولاً نشاطه إلى التعلم ويقول في ذلك داماسو ألويسونو : « الناقد يقوم بالعمل ،

غير الإدغامية يسمح لأسلوبيته بامتلاك رؤية شكلية للعمل الأدبي - عل الأقل - من الناحية النظرية .

الأسلوبية - كما رأينا - تتم بالرمز (الإشارة) الشعرى بكلا وجهيه : الدال والمدلول . وهذا يشير إلى أن البحث الأسلوبي يمكن أن يسلك طريقين : أما الانطلاق من الدال نحو المدلول ، ولما العكس ، أي الانطلاق من المدلول نحو الدال . والطريق الأول أكثر شيوعاً من الطريق الثاني ، لأن معرفة الشكل الخارجى أسهل من معرفة الشكل الداخلى ، فالدال شيء محسوس ومادى ، فى حين أن المدلول لا يمكن معرفته إلا عن طريق الحدس .

وينبئ أن نذكر أخيراً أن التحليل الأسلوبي كما يفهمه داماسو أونسور يقدم - كهدف ومطلب أنسى - بعداً سيكولوجياً ، لأن التحليل الدائر حول التداخلات الكثيرة بين الدلائل والمدلولات يبدو كما لو كان بعيد خلق الديانة الانتقائية التى قادت إلى الحمل والحاض بالقصيدة فى نفس الشاعر . إن داماسو أونسور يردد : « البحث الأسلوبي يرى عمولاً بصورة مباشرة نحو اللحظة الانشائية التى يمكن فيها عالم خامس من التفكير والعواطف وتوحيات الذكريات التى تصغر أو تكبر فى تخلف واثق منضبط هو القصيدة »⁽³⁷⁾ .

- ٥ -

ويلعب الحدس (أو البنية) دوراً جديراً فى منج كل من « شيتير » و « داماسو أونسور » . ومن ثم فإن حجر الزاوية الذى يؤسان عليه استقصائهما الأسلوبية هو المعرفة الحدسية لمنصر معين أو جانب من النص ، وهى معرفة يتم اكتسابها من خلال اللقاء الودى بين القارئ والعمل الأدبى . إن نقطة الانطلاق تبدأ من حدس ما ، ومن المؤكد أن يقب ذلك الحدس إجراء التحليلات البرهانية والاستقصاءات الدقيقة عن طريق طلاقات النص اللغوية ، لكن يبق الحدس الإشراق المذكور مثلاً للعامل النورى للبحث الأسلوبي ، وتنشئ بذلك العامل الذى يوجه ما أشرنا إليه (من غليلات واستقصاءات) ويكيهه .

كيف نرى هذا الحدس ؟ وكيف نجد له صيغة تجسّل منه أمراً مشروها ؟ وكيف نحصل - فى الله - على ما يؤكد أن التحليل الأسلوبي ليس سجنياً لفحصه من يتجره ؟

ونأم هذه العقبة للنهجة البالغة المخطورة ينبئ شيتير - إذا صح لنا القول - موقفاً إيمانياً لا فحلياً ، مركزاً على مقولة تدعى أن النهج الأسلوب يحتاج إلى

العاطفية - الخيالية) . من ثم يوجه الأسلوبية نحو دراسة الكلام الأدبى ، مؤكداً أن الأسلوبية يبنى أن تكون الأخت الكبرى والمرشدة لكل أسلوبية للكلام المتداد ، كما يبنى ألا تكون ضرة لما هى - فى الحقيقة - أخت له كبرى ومرشدة⁽³⁸⁾ .

كل قصيدة يبنى أن تكون « تابعاً زمنياً للأصوات » ، و « مضموناً روحياً » فى آن . ومعنى هذا أن كل قصيدة تتكون من فريق من دلائل وفريق من مدلولات ، باستعمال مصطلحي سوسير : الدال والمدلول . الدلائل تقابل التابع الزمنى فى الأصوات ، وهى تنشئ عند داماسو أونسور ظواهر طبيعية يمكن أن تقاس مادامت مسجلة مادياً . وتلك الظواهر الطبيعية أو الدلائل - على حد سواء - هى كل ما يحل بديلاً (حولاً) كاملاً أو جزئياً) لحسنا المعنى⁽³⁹⁾ ، وهى تتميز بأنها تقدم امتداداً متزجراً ، بمعنى أن : « الحزنية - اليت - المقطوعة - القصيدة » تعد جميعاً دلائل . ويفهم من الجزئية : الصوت المفرد - المقطع - علامة الأعراب - الكلمة ... الخ هنا شأن الدلائل ، أما المدلولات فهى المقابل للمضمون الروحى . أن المدلولات تمثل لواقع ، مع كل العناصر الإحساسية والعاطفية والمفاهيمية التى يمكن لهذا التمثيل أن يستند عليها إلى الأذهان .

وبين الدال والمدلول تنشأ مجموعة علاقات . ودور الأسلوبية هو تحليل تلك العلاقات المتداخلة بين العناصر الدالية والعناصر المدلولية ، معترين دالاً (أ) : وهذا يجعل دلائل جزئية عديدة : (أ^١) ، (أ^٢) ، (أ^٣) (أ^ن) ، ومدلولاً (ب) : ويلتق (ب^١) (أ^١) ، (ب^٢) (أ^٢) ، (ب^٣) (أ^٣) ، (ب^ن) (أ^ن) ، وخلال ذلك يبرهن على أنه ، فضلاً عن الرباط الكلى بين أ ، ب ، توجد أربعة عدة جزئية تصل بكل زوج خاص (دال ومدلول) من الدلائل والمدلولات (أ^١) ، ب^١ - (أ^٢) ، ب^٢ - (أ^٣) ، ب^٣ - (أ^ن) ، ب^ن - (أ^ن) ، (أ^١) ، ب^١ - (أ^٢) ، ب^٢ - (أ^٣) ، ب^٣ - (أ^ن) ، ب^ن - (أ^ن) ، وبين (ب^١) ، ب^٢ ، ب^٣ ، ب^ن) (ب^١) ، (ب^٢) ، (ب^٣) ، (ب^ن) . وهذه السلاسل من الروابط الرئية والأقفية هى التى تشكل القصيدة كوحدة عضوية⁽⁴⁰⁾ . ولكن على الناقد ألا ينسى أن هذه العلاقات الإدغامية تفترض - فى المقدمة - علاقات أخرى معتقدة غير إدغامية ، ينبئ - بالضرورة - معرفتها لتفسير العلاقات الإدغامية بشكل منسب . ومع كون داماسو أونسور غير واضح فى هذا المجال ، فإنه يبدو لنا أن هذه المعرفة بأهمية العلاقات

عبرية وإيمان في عرض النصوص وشرحها . في عملية تشبه علم اللاهوت الذي يعتمد على الرؤية والكشف أيضا ، يكشف «داماسو أونسو» جيدا عن شكوكه المنجية وقلقه الروحي ، كما يعترف في مقال حديث له بأن الجنس الأول - وهو رسم الاستقصاء الأسلوبي - يمكن أن يكون غير منضبط وفاقد للذقة ، على نحو يترتب عليه - كما هو واضح عدم تماسك أى تحليل يعقبه^(١٣) .

هذه النقاط المرتابة في منج «شيترو» و«داماسو أونسو» تفسر النقد العنيف الذي أثاره شارل برونو Charles Bruneau ، في مقال مثير للجدل ، يعارض فيه الأسلوبية المثالية بأسلوبية لها جذور تنسب ل«سوسر»^(١٤) . وقد خلق «برونو» مع «ر. ل. فاجنر R.L.Wagner» مدرسة هامة في السوربون للدراسات الأسلوبية^(١٥) . شجبت منج شيترو وانتهت بالاطياعة ، في الوقت الذي اقترحت فيه «أسلوبية الكتّاب» التي يمكن أن تحمل مجددا اسم «علم الأسلوبية» . إنها تعتمد على الجرد التفضيل الدقيق المكامل - إلى أقصى حد - لكل العناصر الأسلوبية المختلفة ، التي تقع في عمل أو في مجموعة من الأعمال الأدبية ، وتترجم بروح الخضوع للنص ، والنص وحده ، طبقا لما يفهم حرفيا من ذلك ، وتتخلص بجزء - خلال عملها - من كل التركيبات التأليفية الطموح والمبكرة ، الناجمة عن التفسيرات للشبهة - قليلا أو كثيرا - بالاستبطانات الذاتية .

وهناك مفهوم للأسلوبية شبيه بمفهوم برونو المذكور ، يأخذ به كثير من ثلاثة اللغوي الإنجليزي جون فيرث John Firth^(١٦) . ويتأسس المفهوم الأخير - وبجزء - على التوصيف اللغوي الدقيق الذي يستخدم نظاما وصفيًا يحاول أن يناسب تحليل كل الملامح التي قد تحمل مدلولًا أسلوبيًا^(١٧) .

هذه الأسلوبية (بعد المثالية) - التي تنفر عن أعظم ثقة مثوبة في مواجهة العوامل الحسية - وتتأسس على عناصر محبكة وموضوعية ، وجدت تعبيرا صافيا عنها في ذلك المنج الذي وصف بأنه «أسلوب - إحصائي» . وما لاشك فيه أن تطبيق القواعد والمناهج الإحصائية في البحث للسيطرة على اللغة بشكل ترشيدي هاما في علم اللغة الحديث . وقد صارت نتائج خصبة ، خصوصا في باب عمل المعاجم القائمة على دراسة اشتقاقات الكلمة واستمداداتها وتماثلاتها^(١٨) .

وإذا عرفنا أن الأسلوب نفسه يتحدد بأنه المحرف في مواجهة المعيار الطبيعي ، فإن هذا التحديد يتطلب التحليل الإحصائي لأسلوب كاتب ما أو نص ما ، بهدف

التحديد الكمي لمدى اتساع هذا الانحراف ومقارنته ، من حيث وفرة عناصر معجبة محددة ، وشيوع أنبئة محورية تركيبة معينة ... إلخ .

إن الإحصاء المعجمي للألفاظ (المصحوب بدراسات شارحة) قد أرسى العماد الرئيسى للمنج الأسلوبى الإحصائى . وطبقا لما يراه (بيروجيو Pierre Guiraud) فإن شيوع كلمات عند كاتب ليس واحدا من أكثر سمات الرؤية والأسلوب عند هذا الكاتب فحسب ، بل هو العامل الذى يتصرف بشكل بالغ الأقدار في حساسية القارئ وفي اللغة^(١٩) . ومن بين المعلومات الباهرة في لغاتها ، التي أعطتها هذه الإحصاءات المعجبة للنقاد ، تبرز معلومتان هما معرفة ما يسمى بالكلمات الثبات (التي تتميز قيمة معينة ، والقيمة هي فكرة تكرر وتسيطر على السياق) والكلمات المتابع (التي لها قلة تكرار وتوزع في النص بشكل يفتح مغالقة ويبدع غموضه) ، وذلك عند كاتب ما ، أو في نص ما . ومن الناحية الإحصائية تصبح الكلمات الثبات هي الكلمات التي يستخدمها الكاتب بكثرة ، ومن ثم تسيطر على عمله من حيث الشيوع المطلق . أما الكلمات المتابع فهي التي تظهر في كتابات مبدع في مفارقة مع معايير اللغة من حيث الشيوع النسبي . وعموما فإن الدراسات النظرية والتطبيقية للمنج «الأسلوبى - الإحصائى» ، لتبين لها وصلت إليه ليبر جيمو ثم «شارلز مولر Charles Müller»^(٢٠) .

وقواعد الإحصاء تمنح - بلاشك - الدراسات الأسلوبية أساسيات موضوعية تشجع الحدوس (البداهة) بما تحمل من أخطاء محتملة ، لأن هذه القواعد تقدم أرقاما ونتائج حسابية ومؤشرات للشيوع .

ومع ذلك ، فإنه من الضروري التحرى عما إذا كانت هذه القواعد قادرة على قيادتنا نحو تحليل العمل الأدبي وفهمه . وقيل كل شيء ، ينبغي أن نقض تلك الدراسات التي تؤدي فيها النتائج الإحصائية إلى عناصر قاصرة لا تسهم في تفسير العمل الأدبي ، حيث إن الوسيلة الوحيدة لكي يصبح من المشروع تطبيق القواعد الإحصائية في تحليل الأعمال الأدبية هي إثبات أن هذه القواعد قد تجل من الممكن النفاذ في النصوص بفهم أكثر دقة ، وبعمق أكثر انضباطا واحكاما وعمقا . إن العمل الإحصائي قد ينتهي بنسب مثوبة ومقارنات إحصائية وأرقام مفروية بعضها في بعض ... إلخ في خط صيته ذات مرمى في النص الشعرى ... وكل هذا قد يحظى بأعظم قيمة من الناحية اللغوية ، لكنه قد يفتقر في ثباته صيغة عجز تقدي أمام النص الشعرى . وفي المقام

التقنية للأسلوبية الحديثة التي أمعنا «هلمت هاتريك»
Bibliografía Crítica de la nueva estilística:
Madrid. Gredos, 1955)

فيجانب الدراسات التي تناول كتاباً أو عملاً أدبياً نجد دراسات تفرغت لدراسة أساليب عصر ، أو عناصر أسلوبية معزولة ومفردة ، سواء عند كاتب أو في عمل أدبي أو في عصر أو في حركة أدبية بل في أدب أمة بعينها . وقد تكون تلك العناصر الأسلوبية المعزولة (بمقدار الدراسة) : (الصفة - الاستعارة - التضاد - المبالغة ... إلخ) . كما نجد أيضاً دراسات حول «موتفات أسلوبية» : الموت والحياة - الزمان - الفراغ - الطبيعة ... إلخ) ، أو مقارنات أسلوبية بين بعض النصوص أو بين المعالم الأسلوبية المميزة للأجناس الأدبية . وبعد كل تلك الدراسات الأسلوبية الكثيرة - للفرقة - والجزئية فإنه قد حان الوقت - حسب رأى بعض الباحثين - لدراسة التركيبات الكبيرة ومكونات ما يمكن أن نسميها بمخططة الأسلوب . وهكذا قام هنري موريه Henri Morier ، بنشر دراسة سيكولوجية طموح للأساليب منذ سترات قليلة ، عرض في صفحاتها ملاحظات نفاذة ، وثبت لمصطلحات خيالية وكاريكاتورية .

وكما لاحظ شيتو بحق فإن الأسلوبية قد جاءت لتؤسس قطرة بين نظامين ، بقيا رغم عقد المصاهرة بينهما متبايعين ، هما علم اللغة والنقد الأدبي . وبهذا التعاون بين نظامين متداخلين أمكننا الحصول على نتائج خصبة ، ولكن أعقب ذلك اضطرابات ينبغي شرحها والتفاهة عليها . وأكثر هذه الاضطرابات جوهرية وضراً اختصار العمل الأدبي إلى واقع لغوي ، وإن كان هذا الواقع اللغوي هو مصدر الاستنباط لما بين علم اللغة والأسلوبية من وجوه اتفاق ، ودعامة الشرط الذي يمل على دراسة العمل الأدبي الانصاف بالتحليل اللغوي الأسلوبى . وفي الحقيقة ، فإن الأدب لا يرتبط ارتباطاً محضاً وبسيطاً باللغة التي هي مادة أساسية لحلق العمل الأدبي ، ولكن العمل الأدبي عمل فني وموضوع جمالي ، أي أنه واقع يختلف عن المادة التي صيغ بها . وفي ظل المصطلحات البالية يمكننا القول إن النظام الأدبي نظام علامات ثنائية ، أو نظام علامات لما أكثر من مدلول طبقاً لمصطلحات «جيمسليف» Jameslev ، لأنه يستعمل كدال نظام علامات أولى هو النظام اللغوي . وإذا كان الأمر كذلك فإنه من الواضح أن معرفة نظام لا يستدعي التعرف على نظام آخر ومن الواضح أيضاً أنه من غير المناسب التحول المبسط من منتج إلى آخر ، ومن قاعدة إلى البحث إلى قاعدة أخرى . وبالرغم من

الثالث ، فإن القواعد الإحصائية لا تبدو قادرة على أن تضع في اعتبارها جوانب كثيرة بالغة الدقة والتعقيد من الظواهر الأسلوبية ، كالنفي الكلي ، والإبلاجات ، والتأثيرات الإيقاعية ، والقيمة ، وتأثيرات النصوص ... إلخ . إن كمية العناصر التركيبية لنص أدبي تبدو لنا - في واقع الأمر - أداة غفلة لأمر القيمة الجمالية عند النظر إلى هذه القيمة في جميع مستوياتها واستدعائها (الرمزية - الأسطورية - الاجتماعية ... إلخ) . ويقول بيرجمو - على سبيل المثال - إن «الكلمات تعمل وترى وتلمع ، وفي إمكانها أن تكرر أكثر من خمسين مرة في قصائد «فاليري» دون أن يستقن هذا التكرار ، لأن تلك الكلمات تصنف فحسب ضمن الكلمات الأكثر شيوعاً في اللغة» (١٧) .

إن هذا التصنيف يبدو - كما يلاحظ في كثير من السداد - جيرالد أنطوان Gerald Antoine - مبرراً كل التبرير من الناحية الإحصائية ، ولكن يمكن كل من له معرفة متوسطة بأفكار «بول فاليري» Paul Valéry الجمالية أن ينظر في شعره ليدرك أن هذه الكلمات بالغة الأهمية لفهم مؤلفه La Jeune Parque (يعني فاليري) . ليس فاليري نفسه - على سبيل المثال - هو القائل عن نفسه : «إن حركة روحي الأولى كانت التفكير من خلال العمل (يفعل)» (١٩) «إن الفكرة (يفعل) هي الأولى والأكثر إنسانية» . ويشرح - يعنى وصف طريقة لـ «يفعل» ، ان فهو ليس إلا إعادة لـ «يفعل» عن طريق الفكر . إن «لماذا وكيف» - اللذين ليس سوى تعبيرين عن متطلبات تلك الفكرة ، يقحان نفسيهما عمداً وفي تصف ، مطالبين بإجابة عنها يفرضانها فرضاً وبأى ثمن (١٨) . ليس الخلق الفكري عملية تصبح طبقاً لما يقول فاليري ؟ ألا يجعل ذلك مفهوم للسان والروح ؟ إن الأمر كما قال فاليري شخصياً : «إن عدد الاستعمالات الممكنة لكلمة واحدة عند (شخص ما) أكثر أهمية من عدد الكلمات التي يحصل أن يستعملها» (١٩) وفي مقابل هذا تقوم الإحصاءات المحققة عن طريق الآلات الحاسبة أو عن طريق غيرها بتبسيط الأمور بغطاظة ، فبين اللفظ [يفعل] الذي يستعمله المتكلم العادي كثيراً (أي هذا القفل [يفعل] الذي هو أحد الأفعال الأكثر ابتدالا واستعمالاً في اللغة ، حتى إنه قد نظم مقدمته الإحصائية) وبين اللفظ (يفعل) عند اللغات البدعة المتكلمة (مثل فاليري) تبرز قوة تحمل مسافة كبيرة .

إن الأسلوبية الأدبية الحديثة تقدم لنا كثيراً من الملامح والامجاهات . وحتى يجتاز ذلك يمكننا تصفح البليوجرافيا

هذا فإن معرفة النظام الأول قد يكون عاملا مهما لمعرفة النظام الثانوي .

ومما يؤسف له أن هذه الاستقلالية المبعثرة للمناهج ، التي تتطلبها الطبيعة المعينة للغة والأدب ، أصبحت متجاهلة أو مخفية عند كثير من اللغويين ، كما لو كان كافيًا معرفة النظام اللغوي ومعرفة اللغة التي كتب بها العمل الأدبي علميا ، لتحقيق فهم جيد لهذا العمل الأدبي عند هؤلاء الذين يدعون لأنفسهم - وباختيارهم - حقوق دراسة العمل الأدبي من اللغويين . ولا يستطيع أحد أن يدين أو يثقل من شأن دراسة لغوية لعمل أدبي ما ، ما بقي أصحاب هذه الدراسة في منطقة نفوذ اللغة . يد أن الذي يبدو لنا موضع انتقاد كبير هو أن تظهر أمثال تلك الدراسات متكلفة تفسيريا واضحا ، ومدمجة لنفسها السيطرة الكاملة على العمل الأدبي .

ومن المستحسن أن نشير إلى أن هذه الملاحظات لا تناق للتقليل من أهمية علم اللغة في الدراسات الأسلوبية ، ومن ثم في النقد الأدبي ، وإنما نكتفي بتوجيه الأنظار إلى ضرورة المحافظة على مناهج النظامين في حالة اتصال ، بفرض أن التعاون الوثيق بين النظامين - كما ذكر بيري ماثرسلي في إنصاف - لا ينبغي أن يخلط بأمر استعمال نظام لأخر^(٥٠) . والحق أن علم اللغة يمنع الأسلوبية - بجانب فوائده الأخرى - عنصرا أساسيا ، وهو معرفة ميدان اللغة وبها ، والمليار اللغوي القائم في تاريخ كتابة العمل الأدبي وخلقه - وفي الحقيقة ، فإن الأسلوب إذا أمكن أن يُحدَّ بأنه انحراف في مواجهة المليار ، في صورة انتقال بين الإمكانيات التعبيرية لنظام لغوي محدد ، فإنه يترتب على هذا عدم احتمال إمكانية الاستدعاء من معرفة المليار والنظام لشرح هذا الانحراف والانتقاء وتوضيحها بطريقة صائبة . ومن هذا المنظور نستطيع في يسر نسبية إبراز حقيقة التداخل بين لسلوبيتين : واحدة للغة والأخرى للكلام ، ومن ثم احتداد كل منها على الأخرى .

وكما نرى عند فوسلر وشيترز - وإلى حد ما عند داماسكو أونسو - فإن الأسلوبية تعرض بمنهجية سيكولوجية ، قليل - كمعمود أساسي - وجود رابطة مباشرة ومشتركة بين العنصر الأسلوبى والعالم الداعلى لؤلؤه . وهكذا فإن التحليل للمواثيق لفعل أدبي ما يميل في عمله «دراسات تشليلية بين المولد الأدبي وعلاقته - سواء كانت هذه الدراسات محددة كثيرا أو قليلا ، ولكن مثل هذا التحليل مهمل - دون شك - بأعطار الويف البيوجرافى الذى يحدث عنه شيترز ومحدوده .

مثل هذا المفهوم السيكلوجى للأسلوب يمثل تفسيريا خاطئا في الروستيكية الجديدة لبالغة «بولفون | Buffon» الشهيرة القائلة بأن «الأسلوب هو الرجل نفسه»^(٥١) ، وهكذا يفترض ابتداء أن الخلق الأدبي فوضى وانصهار لحاسبة ومزاج . وليس من الضروري التكرار في هذا المقام للانتقادات الموجهة لكل نظرية خلق أدبي مثيلة ، لكننا لا نقاوم إغراء نسخ ما كتبه «ماكس جاكوب Max Jacob» حول هذا الأمر عام ١٩١٦ في مقدمة كتابه Connet a des بوفون : الأسلوب هو الرجل

نفسه . مما يعنى أن الكاتب ينبغي أن يكتب بدمه . إن هذا التحديد تحديد صحتي لكنه يبدو لي غير دقيق ، فإن ما يعرف بالرجل نفسه ليس إلا لغة ومن ثم حساسيته (ص ٢٤) . ونفهم من ذلك . أن الرجل يعبر بكلمات هي له خاصة ، ومن الخطأ أن يعد تعريفا للأسلوب . فإذا التجشم لمشفة إعطاء الأسلوب في الأدب تحديدا متعدد الجوانب يستمد من كل ما هو متصل بالأسلوب في الفنون المختلفة ؟ الأسلوب هو إرادة ذات لاستخراج الجوانب في برالى عبر أدوات مختارة . ومثلا نجد عند بوفون يعم الخطط بين ما يعد لغة وبين ما يعد أسلوبا ، لأن هناك رجالا قليل يمتلكون الرغبة في فن إرادى هو فنهم الخاص ، ولأن الجميع يمتلكون الرغبة في إنسانية التعبير^(٥٢) .

هذا المفهوم السيكلوجى للأسلوب مسؤل عن طريقة في النقد الأسلوبى لسودها الانطباعية الحامضة والشاذية البيوجرافية منتظمة في شكل البحث عن إحساس أو عاطفة للكاتب خلف رنين لفظي أو كلمة أو بناء تركيبى . إن هذه الطريقة قذرى - ولا شكك من ذلك - إلى حل العمل الأدبي وإدابته كموضوع جمالى .

ولمخ هذا السلوك الأسلوبى - كما نصح ليوشيتزر في أواخر أيامه - يجب اعتبار موضوع الدراسة الأسلوبية هو «تضليل الحرف للعمل الأدبي ، أى طريقة استخدام الكاتب للغة لا إنجاز عمل فنى . ومن أجل هذا من الضروري أن يبل عمل المفهوم السيكلوجى للأسلوب مفهوم وظنى مثل لا يقترحه الأستاذ «هيركولاتو دى كارفالهاو Herculano de Carvalho» مفهوم يكتنف عن غلصة من وجهة نظر لغوية صارمة ومن وجهة نظر أخرى أدبية لفهم الأول : «الأسلوب هو المصمم للموضوع من الملامح المميزة الشكلية المطروحة في نص نتيجة لتأليف الأداة اللغوية مع المراسى التوجيهية للفعل الذى وكده هذا النص خلافا»^(٥٣) .

ولكن ألا يوجد - وراء واقع الأسلوب والملاحق الأسلوبية في النص - فعل لسلوبى ، ومن ثم عامل أو

وينطلق من تأملات أوريجيا إي جاميت Ortega y Gasset ، حول قيمة الأحوال المحيطة بالـ «أنا» في بانيها ، ومن ثم يدخل في عمل الأسلوبية ، «الأنما الاجتماعية للكاتب» ، وتمتد الرؤية الكونية للفنان واحداً من العناصر الأسلوبية في توليد أسلوبه . ويردد كلاروس بوسولويو : إن شخصيتنا لا تلتقي تسبلك وتنفذ في «الأنما الجسم» ، ومن ثم فإنها تستوعب - وأصر على ذلك - الأنما الاجتماعية الأكثر أهمية وكبيرة من تلك الشخصية وإلى هذه الدائرة من الشخصية يعزى ما هو جمعي أو شئت في القصيدة : العناصر السلبية مثلها مثل لغة الكلام في عصر أو حقبة ، وأيضاً اللغة النوعية للجنس الأدبي للمطلي^(٥١) . وتحت هذا المنظور فإن الأسلوبية تتجاوز التحليل المضمّن المتفاوت للدال والمداول ، وتستعيد بعلماً محبباً (غير متوافق) وأيديولوجياً متحوّلة بذلك إلى أداة كاشفة لتاريخية العمل الأدبي .

● هوامش البحث

١. لصاحب والمراجع

1. Cfr. Stephen Ullmann, *style in the French novel*, Cambridge at the University press, 1957, p. 3.

انظر أيضاً :

- A. Stempoux, «Notes sur l'histoire des mot style et stylistiques», *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1961, XXXIX.
- Charles Bally: ya habia publicado en 1905 un prólogo de stylistique (genre Eggenstein)
- Charles Bally, *Traité de stylistique française*, 3e éd., Hildesheim, Winter, 84, t. 1, p. 6.
- والمحدد حدث تعبيرياً إنما هو نفس الأثر في واقع اللغة (التي يشكل هذا المحدث قصصياً جزءاً منها) أي محدودياً الخاطئة التي تسبح بتبنيها وضعه خلال وحدة التفكير التي هو تمييز عنها ، وتلخيصه هو تسمية إلى هذا العقل ، مرفعين لها وتبينان به مصطلحاً بسيطاً وستقبل بتسمية إلى مفهوم للنفس
- Ibid., p. 16.
- Ibid., p. 16.
- Ibid., p. 18.
- Ibid., p. 19.
- Eugenio Coseriu, *Teoría de lenguaje y lingüística general*, Madrid, Oredos, 1962, p. 103.
- Jules Marazziti, *Précis de stylistique française*, 3e éd., Paris, Masson, 1965, p. 16.

براي Bolelli يوضح في تولى نتائج هذه الأفكار : إذا وجدت أصحلت لفظة لا يمكن استغلال في الحلقة الحالية - بناء على كرونه Croce تكيف يرجع ما هو غير شمرى بجانب قصير ؟ ومع ذلك فإن كرونه لا يصل لتأنيق واحدة - ولما يبدو أنه يحدد الأسفراء بأن المحدث القوي يمكن أن يلمح كشيء مختلف من الفن ، ويختلف في

ذات قد ولد وكيف أو حدد واقع الأسلوب ؟ أليس من الضروري دراسة هذه الجوانب في الأسلوب ؟ لأرب في ذلك ! لكن الأمر كله يعتمد على النظر في المنظور وعلى المنهج المتخذ . من الضروري الاطلاق من نقطة بدء هي تحديد مفهوم مناسب للفعل الخلاق دون البحث عن علاقة مباشرة وعاجلة بين واقع أسلوب وذاتية كاتبه ، إنما يجري البحث عن دعامة في المعارف التي يبيحها علم النفس الحديث . وهكذا مضى في عمله عدد من النقاد نصرب لهم أمثلة : جان ستارونسكي - جان بير ريتشارد - جيلول مورو . وبين هذه الدراسة المنهجية الهيكلية لنفسه كاتب ما ، المنبثقة عن تحليل أسلوب ، وبين الأسلوبية البيولوجية التي تعتمد فقط على الجنس والطبيعة ، يوجد بون شاسع . ونعتقد أن تطبيق التحليل النفسي في ذلك الميدان من الأسلوبية يضي متفتنا توسع وإكمال مفهوم الأسلوب المدرك عبر مصطلحات الانتقاء أو التوافق ، أو أي مصطلحات مماثلة ، لأنه هكذا يبرز الملح غير الواضح لاستعمال بعض العناصر الأسلوبية مثل الإلحاح على بعض الألفاظ والاستعارات وغير ذلك . وبهذه الطريقة تسرد في منطقة مفهوم الأسلوب عوامل تاريخية : تراث بلاغي ، وأجناس أدبية ، ومصادر وتأثيرات ... إلخ ، بجانب عوامل نفسية ، ومرام جمالية .

وإذا أمكن للاستعمال الصائب للمعارف (التي يطرحها نص) عند تحليل نفسي أن يؤدي إلى إغناء وضبط لمفهوم الأسلوب كما رأينا ، فإن نفس الشيء يحدث عند الاقتراب بين الأسلوبية وعلم الاجتماع . فالأسلوب مؤلف أو عمل أدبي يرتبط في عصبه بمرحلة محددة للعالم وللحياة ، وبثقافة (اجتماعية وعقلانية) معينة . والتحليلات الأسلوبية المقصورة على الوقوف عند الأبنية البلاغية الشكلية في العمل الأدبي ، تعمل تلك العلاقات العامة ، والإيماءات التي يستند إليها الأسلوب . وفي مقابل أمثال تلك الطرق للأسلوبية ، يعرض أريخ إرباخ في عمله المشهور Mimesis^(٥٢) مفهوماً لا شكلياً للأسلوب يحدد معنى كلمة أسلوب بالطريقة الخاصة التي ينظم بها كاتب ما الواقع ويفسره ، من ثم يحدد مهمة الأسلوبية في دراسة الدلالة الأدبلوجية والاجتماعية للكلمة تحت أي أسلوب . وبدلاً من العلاقة بين الأسلوب والعاطفة كما وجدنا عند شبيتر تميز عنده الرابطة بين الأسلوب والأيديولوجية من ناحية ، وبين نفس هذا الأسلوب وتصوره للواقع من ناحية أخرى .

وهناك موقف مثيل ، يحاول أن يجتريه أحد تلامذة دالماسو ألفونسو - وهو «كارلوس بوسونيو Carlos Bousoño» ،

34. Ibid., p. 400.
35. Ibid., pp. 284-285.
- «دعنا نؤسس لا يوافق» منه مثل كرونش - على وجود اختلاف جوهري بين الكلام العامي واللغة الأدبية اللهم إلا في الصيغة والدرجة .
36. Ibid., p. 31.
37. Ibid., p. 405.
38. Ibid., p. 406.
39. Cfr. Dámaso Alonso, *Fanaticos de Antonio Machado*, caute postas españolas, Gredos, 1962.
40. Charles Bruncu, «La stylistique», *Romance philology*, 1951, V.
41. انظر إلى الأعمال الكبيرة هذه للدرسة في :
Pierre Guiraud, *La Stylistique*, Paris, P.U.F., 1961, p. 82.
42. انظر عرض هذا المفهوم في الأسلوبية في كتاب :
Nils Erik Enkvist, John Spencer & Michael J. Gregory, *Linguistics and style*, London, Oxford University Press, 1964.
43. Nils Erik Enkvist, «On defining style», *Linguistics and style*, p. 49.
44. علة البرتغال عام 1916 وبها في العدد XXXI
بيولوجيا ولغة من ملادة النشار إليها
45. Pierre Guiraud, *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Paris, P.U.F., 1954, p. 97.
46. يرجع إلى أعمال pierre Guiraud المصنفة بالإضافة إلى المرجع السابق
47. P. Guiraud, *Les caractères statistiques du vocabulaire*, p. 61. Cfr. Gerald Antonic, «La stylistique française. Sa définition, Ses buts, ses Méthodes», *Revue de l'enseignement supérieur*, 1959, I pp. 56-57.
48. Paul Valéry, *Oeuvres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la pléiade), 1957, t. I, p. 891.
49. Ibid., p. I, 180.
50. Pierre Mecherrey, *pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspéro, 1966, p. 16.
- في الواقع ، فإن برون لم يزعم ذلك التأكيد ، بأن الأسلوب يترجم طابع صاحب . وضاردي يذهب إليه من معنى أن الأسلوب شيء غير منفصل عن صاحبه ، فهو شيء يتسنى إليه بشكل خاص ، يختلف أحواله وسارقه واكتشافه ، فهذه الأشياء جميعا خارجة عما يمكن أسلوبنا .
52. Cfr. Cap. III, p. 102 (انقل) المرجع من
53. Gerald Antonic, I, p. 28. راجع ملش 17
54. José G. Herculano de Carvalho, *Teoria de linguagem*, Coimbra, Alameda 1967, p. 303.
55. Erich Auerbach, *Mimesis: La realidad en la literatura*, México - Buenos Aires, Fondo de Cultura económica, 1950.
- وحول منهجية أوريانج في الأسلوبية يرجع إلى مقال هذا
لـ Aurelio Rancaglie الذي هو عبارة عن مقدمة لتجزئة الإيطالية
لكتاب Mimesis للنشر في (Tornio Einaudi, 1956)
56. Carlos Bonomo, *La poesía de Vicente Aleixandre*, 2a Madrid, Gredos, 1968, p. 21.

- نفس الوقت ونفس الطريقة عن اللغز . وفي الواقع ، لقد واصل السيرة في هذه الطريق أنما كرونش الذين يصمون على أهمية معنى الكلمات بشكل متصل عن المجال واللفظ وعلى إمكانية الرؤية النفسية ولا تدرية المشاهدة للصليل ، وعلى واقع أن اللغة نظام من العناصر الوظيفية ، انظر :
10. Tristano Bolelli, *per una storia della ricerca linguistica*, Napoli, Morano, 1965, p. 258.
11. Texto incluido (...) نص ضمن نصي (...) en «Las Discursos de varia filo sofia, I (Bari, Intenza, 1959)» y publicado en T. Bolelli, op. cit., p. 266, de donde traducimos وهو مصدر ترجمتنا
12. *Positivismo e idealismo en la linguística*, Madrid, Editorial poblet, 1929.
- هذا المؤلف يتضمن Positivismo e idealismo en la linguística.
13. Ibid., p. 92.
14. Cfr. René Wellek Y Austin Warren, *Teoría literaria*, p. 219.
15. Karl Vossler, *Filosofía del lenguaje*, Madrid, C.S.I. p. 41.
- «تكتيك أي صيغة وسيكولوجيتها يتطابقان مع تكتيك لفظة» .
16. راجع أعمال كارل فوسل في أي بيولوجيا تنوعها .
17. نفسه .
18. Leo Spitzer, *Linguística e historia literaria*, Gredos, 2a. ed., 1961, p. 16.
19. Leo Spitzer, «Les études de style et les différents pays», *langue et littérature*, actes du VIIIe Congrès de la Fédération internationale des langues et littératures modernes, Paris, des Belles lettres, 1961, pp. 26-27.
20. Leo Spitzer, *Crítica stilística e storia del linguaggio*, Bari Laterza, 1954, p. 67-68.
- توجد طبعة جديدة لنفس الكتاب عام 1966 بنفس دار النشر تحت اسم
Crítica stilística y Semántica Storica.
21. Leo Spitzer, *Linguística e historia literaria*, p. 51.
22. Ibid., p. 34.
23. Ibid., pp. 50-51.
24. Leo Spitzer, *Crítica Stilística e storia del linguaggio*, p. 51.
25. Leo Spitzer, «Les études de style et les différents pays», *langue et littérature*, p. 27.
26. Dámaso Alonso, «Towards a knowledge of literary works», *The Critical moment. Literary criticism in 1960* s. Essays from the London times literary supplement, New York, Toronto, Mc Graw-Hill Book Company, 1964, p. 148.
27. Dámaso Alonso, *Poesía española*, reimpresión de la 5a. ed., Madrid, Gredos, 1971, pp. 204-205.
28. Ibid., p. 285.
29. Ibid., p. 38.
30. Ibid., p. 284.
31. Ibid., p. 284.
32. Ibid., p. 399.

الشَّاعِرُ الشَّابِعِي

بين المقول الشعري والمفوض النفسى

الدكتور عبد السلام المصمدي

■ ■ ■ للتقد على الأدب من الخطر أحيانا ما له عليه من الفشل والخرية : يأخذ بعضه من بعض فيتراكم حتى يحجب القول الأدبي وراء القول التقليدى ، وهذا الأمر يصدر على المبدعين من الأدباء إذ يطمون بحط أفلام التقاد : من غرس منهم بالتقد ومن هو فى سلق مدارجه ، ومن وراء عظمة المبدعين ينشد محترفو التقداستدار لشعور عسى أن يكون من التقدار الأدب ستر على عجز التقد. وعندئذ تتكاثف الحجب ينك وبين القول الإبداعى ويزيدك اضطرابا ليجر سن من البحث يظن أنها لقوام العلم : فى أنك ، قبل الإصداع بحكم ، محمول على تبين كل ما سلك إليه غيرك من أحكام .. ويقال إن ذلك سمه الأمانة وميزة البحث الموضوعى ! وعلى هذا الضرب شأنا اليوم مع الشائى .

ومطمح البحث أن نقرأ شعره قراءة تشق سجوف ما تراكم فلا تأخذ من خارج النص إلا بمقدار ، وأوله المعطى التاريخى .

الشعرى ، وقد حل مع أبيه طويلا منذ حدثه سَ تبعا لنقلات الخطة المعينة ، فطبع كيانه بسمة الآفاق فى البيئة والتفكير . وفى سنة ١٩٢٠ قدم أبو القاسم إلى تونس العاصمة فدخل جامع الزيتونة ، فكان له ثراء فى التكوين ، وغزارة من المعرفة ، وبدأ به إنتاج . وفى سنة ١٩٢٧ ظهر شعره مجموعا فى المجلد الأول من كتاب زين العابدين السوسى «الأدب التونسي فى القرن الرابع عشر» كما ألقى الشائى فى نفس السنة محاضرة بآدى قداما الصادقية كان موضوعها «الخيال الشعرى عند الغرب» . وفى سنة ١٩٢٩ حلت به رزية فقدان والده ، فعضلة تضخم القلب مما

فلقد عاش أبو القاسم الشائى فى الثلث الأول من قرنا بين سنتى ١٩٠٩ و ١٩٣٤ فى إطار تاريخى تميز بفترة ما بين الحربين والتأزم الاقتصادى العالمى. وقد كان العالم العربى الإسلامى وهو يبرز تحت كابوس الاستعمار يدفع جزية التأزم السياسى والاقتصادى ، على أن هذا الثلث الأول من القرن العشرين قد تميز ببروز بقطة الوعي القومى فى المجتمعات المستعمرة .

وكانت ولادة أبي القاسم بالشائبة فى الحزب التونسى سنة ١٩٠٩ من أب أزهري التكوين ، زيتونى الثقافة ، تفرغ طويلا لحطة القضاء

اضطره. فعاد إلى مسقط رأسه تشده العائلة. وفي سنة ١٩٣٤ توفي الشاوي وهو يستنسخ ديوانه «أغاني الحياة» إعداداً لطبعه.

• • •

فأول ما يقف عليه الدارس إنما هو قصر حياة الشاوي عامة إذ لم تتجاوز ربع القرن، وهذا ينبجّر عنه طبعاً قصر في حياته الأدبية على الخصوص، ذلك أن حياة الإنتاج الأدبي عند الشاوي يمكن حصرها بين سنتي ١٩٢٦ و ١٩٣٤ وهو ما دون العقد من السنين. أولها محاولات فيها مذهب جزر، وآخرها تقطع ظرفاً للانبياار الصحي الذي حل به. فالسنوات الثلاث قد تنقلص إلى خمس أو ست في الحساب.

على أن الاستطراد الموضوعي لحياة الشاوي باستطاع الوثائق التي أرعت له تأريخاً واضحاً، وكذلك الاستطراد التقني باستطاع أدبه وأسلوبه شعره بالظفر الباطني يمكن أن يستجلاء بعض المقومات التي انبت عليها شخصية الشاعر، وأول تلك المميزات وأقربها إلى الواقعية التاريخية «الموهبة الشعرية» فلقد تجلّى نضجه الشعري المبكر بقصيدة قالها سنة ١٩٢٤ صاغها ولما يدرك تمام الخامسة عشرة، وطلّح هذه القصيدة:

أبها الحب أنت سرّ بلائي

وهومومي وروعتي وهنائي

كما تجلّت موهبته الشعرية في غزارة الإنتاج الشعري والغنالي عموماً وهذه الغزارة نسيبة لا محالة، لا تدرك إلا بأبأن يقاس اتاحه كعباً بالمدى الزمنى المحدود الذي قيل فيه.

ومن المقومات الشخصية قوة الإرادة وصلابة العزيمة، تجل ذلك في تكوينه العصامي إذ كان ميّالاً إلى استكمال ثقافته المضاربة في التقليد ابتداء بركائز المعرفة المتجددة، ورغم أنه كان من ذوي اللسان الواحد فقد غالب وحسوبة المعرفة وقنع لنفسه منافذ على الأدب الغربي كان له منها معين وافر غذى إحساسه الشعري ونوع رؤاه الأدبية. على أن قوة الإرادة عند الشاوي قد تجلّت أيضاً في مجال المغالبة: مغالبة لمقومات المجتمع، ومغالبة لمرامض الداء الذي كان يكسر من جناحه الشعري ليشده إلى أرض الرتبة والدون. ولنا في شعره براعم من المفارقات التي فضمت جل الأسباب بينه وبين الآخرين من أبناء قومه، فلا تجلّ له الزيف في الناس قارعهم، وقارع زيفهم في ضرب من التحدى لا يصمد له إلا ذوو العزائم الحديد.

إلا أن هذه الإرادة قد كانت تتجاوزها من طرفها الآخر حساسية فاضة لعلها العصر الثالث من عناصر شخصية الشاعر. والحساسية وإن كانت قاسماً مشتركاً بين أفراد الجنس الأدبي، فإنها إذا احتدت عند الفنان تفاعلت مع مكونات الخلق والإبداع فإذا هي نفسها معين السعادة والشقاء يتزاح الشعر بينها في دوران ذهني. وهكذا كانت السمة المميزة لأغاني الحياة الإحساس الشعوري الدقيق، والوجدان العاطفي الغزير، وإليها تنضاف حساسية بالجمال المطلق جردت أشكال المحسوسات لدى الشاعر صوراً طلق معها ينسج صور الأحلام أو صور المقننات الهرمات في نفس اللحظة.

أما على صعيد الشخصية الخارجية، تلك التي تجسد المواجهة الفاعلة، فإن أهم عناصر تكوينها وتبلورها في نفس الوقت عند الشاوي إنما هو طابع الوعي الحاد:

لن وعي في سواء بواقع الأدب العربي في عصره وقد رآه مريضاً، أو بواقع الأدب العربي القديم وقد تراءى له جافاً، إلى وعي سياسي بواقع شعبه المذعن يمزج تحت كابوس المستبد، إلى وعي وجودي هو تأملات في منزلة الإنسان ووضع الكائن البشري المعزق بين مقتضيات الجسم والروح.

• • •

انصكت كل هذه الخصائص على شعر الشاوي فجاءت به أدياً خالصاً بطلقه، صادقاً بجبرته، عنوانه الطبع الأصلي ووجهته تحت ما في الذات الموجهة، فكان أدبه التحدي للأخطاف الزائلة بنية إمامة دهائم القيم الحق، وكان أدب الرهف الخلاق. غير أن هناك العناصر المكونة مع الحساسية الداخلية ومواجهة المقومات الخارجية للمقومات الداخلية، قد طبع كل ذلك أدب شاعرنا بالتأزم فكان متعلباً برواد المساء وإذا هو صورة للتمزق والصراع.

• • •

والعزق كما هو متواضع عليه حالة ازدواج في الكيان النفسي ينمكس معها انشطار الوعي الشخصي بفضل ضغوط خارجية أو تناقضات داخلية. فهو إذن حال نفسه انعكاسية تنبع من نقص تجربة ذاتية واعية أو غير واعية، فالعزق تجربة جاهزة لدى الأدب تتحول عبر الحساسية الفنية معينا خصبا يفتدي أدبه بروح وجودي فيصليغ تعبيره عنه بالمرارة الأسويقيوما كان للتمزق أن يستحيل مولداً خلافاً لولاً أنه قوة محركة تجبر الطاقات الكامنة في نفس الأدب ليعبر عن حالته الكائنة ومآله الصائر بما يصور عادة غمطاً من التجارب الإنسانية، فإذا بالآثر الفني يتبوأ منزلة الأدب الإنساني الفاطح.

وتلدو هذه الظاهرة النقدية الحساسية - كما تلهم بها أنساق الصياغة اللغوية فمن نسج البناء الشعري - في أغاني الحياة على ركع لنائي محواره: عاطفي وجداني، وتأمل فلسفي.

ولقد اختلفت مشارب النقاد في تفسير تجربة الشاوي الوجدانية وتأويلها، والسبب في ذلك أن المصادر التاريخية غير صريحة في هذا المقام، فالوضع ظل يفتقر إلى شهادات وثائقية، ولا شك أن أبرز ما تبين من مميزات شخصية الشاوي قد جعل الشاعر ضحية نفسه على الآخرين، قاسياً عليها في كثير من الأحيان، ثم إن الإغراق في استقصاء المراسم التاريخية البذلة على مدى صدق التجربة وحدوده يؤول إلى ضرب من اقتحام المشاكل المتفارقة في النقد الأدبي، فلها ما يرمى إليه الناقد أن يلقي الأثر الفني على نصاب المفروض المصاغ، وما المحيطات التاريخية إلا سند من الأسانيد يضمحل ولها ما لم يرق في النص المفروض شهادة لها. وأقوى الشهادات تأسج المقول إلا لنائي بالإلفاء النفسي، أما أن يؤول التحقيق مع الوقائع المباشرة هدفاً نقدياً فإن في ذلك تسفها يرضخ الأدب تحت سطوة التاريخ فيجذب به عن قلبه.

وعندئذ تتجلى الأضداد في ثوابت السلب والإيجاب متناظرة على كفى الصدر والمعجز :

يا سلاف الفؤاد باسم نفسى
فى حيايى يا شكنى يا رعائى

هكذا تشد ضغوط التناقضات ، وإيلا من المضارقات على إحساس الشاعر وكيانه الوجودى ، تضجر نفسه فى الحب تضجرا متأزما ينتج بها معنى للنساء القائمة على العزق ينفذه الشعور بالحيف والحرمان ، فيصور الشاعر مأساة ازدواجه وانشطاره تصويرا انتحاريا فيه كثير من مظاهر التحطيم الذاتى لنفس تزقت حتى تصدعت كتم انصهرت فى بوتقة الألم فروّضت عليه حتى بلغت بصاحبا روحا من التجلدهم إلى الحالات الصوفية أقرب منه إلى نوبات الرومنيين . ولعل ذلك الإنصهار بالغ لانه فى قصيدة « صلوات فى هيكل الحب » التى تأتى على دغى « أغاني الحياة » ملما من معالم التفرد بالمقصودية من حيث انصهار الصوغ الشعرى ، والتصوير الإيحائى ، والمضمون النفسى رجامت على الشعر القائم مستوفية حق العمود الخليل فى بحرهما وقائيتها وتوحد رويها ، حتى لكأن آياتها الآتية والستين قد أفرغت إفراغ العلاقات .

وهذه القصيدة وجدانية من الشعر الغنائى تصبغ مزجا من مناجاة الحب واستطهام الطبيعة فتدرب بذلك من الانضاء الرومنى ، أما مدارها فلاروحة بين الواقع والخيال لأنها ذات نزوع تجريدى فيها معنى دؤوب إلى التسامى من الكون المادى نحو المثل المطلق . فهى على هذا النحو من الاستطهام كطلم شاعر على أوتار شاعريته الوحمة ، منها لانه ، وبها نشوته ، وبين الإبداع والدمرة ابتهالات من الخلد الحب إلها ، والغناء معبدا ، والشعر دعاء وسيحا .

أما نغمة امتزاج المقوم القوى بالقوى النفسى فى هذه الملحمة - على حد ما بدا لنا - فتعطل فى تسانح كل من البنية والحركة داخل صياغتها . وهى ظاهرة لهما تتطابق فى الفعل الشعرى ، لأن القول النفسى يجمع بطبعه إلى الغلبة : إما غلبة البناء على الصبورة أو غلبة الحركة على التركيبة القاررة .

لكيف السيل إلى لك روابط هذا السيج الشعرى وتحلّص سداه البئلى من لحمة المتحولة ؟

تلك هى وظيفة الاستطاق النصى طبقا لقولة القراءة الإبداعية مما يهيم النقد إنشاء والتشريح بناء .

• • •

تطلق القصيدة من حيث الحركة بلوحة مدارها الإليات . والإليات قالب لغوى يكشف عن حال نفسية هى حال التفكير والحزم ، ولكن هذه اللوحة الإليانية قد صيغت على مشهدين متوزعين هما للكونان لينة هذا المقطع الاستهلال ، وقد نفرد أولها ببيتين :

١ - عذبة أنت كالطفولة كالأحلام
كاللحن كالصباح الجديد

فلما كان مسلما به أن الكيان العاطفى من خصائص عالم الوجدان الإنسانى وأن التجربة العاطفية هى بالتالى من مفومات الإنسان السرى وجب أن نرغب عن البحث فى مدى صدق التجربة الغرامية فى حياة الشافى وإن ما يهيمنا بالدرجة الأولى إنما هو التصوير النفسى للتجربة الوجدانية فى أغاني الحياة وهو تصوير يتلون بسمة العزق الوجودى المر . ومهما يكن من أمر فإن ديوان « أغاني الحياة » يصور لنا بطلا ذاتيا عاش تجربة عاطفية عميقة بامت بالفشل بموت الحبيبة فى ريعان شبابها ، فظعن المحب طعنة قوية مزقت وجدانه ، وأذابت قلبه حزنا على فراق فقيده التى بكأها بكاء مرا فى قصيدة « وأتم الحب » :

فى الليجاسى

كسم أنجاسى

سمع القبر بغضات نجسسى وشجرسى

لم أصلى على أنسمع زجيد أنيسى

لأرى صوتى فريد

فأننادى

يا فؤادى

مات من نهوى وهذا اللحد قد سم الحبيب

فابك يا قلب بما فبك من الحزن الملبى

ابك يا قلب وحيد

ولا يبع الناقد الأدبى إلا أن يرى فى هذا النصصر الوجدانى ثنائية ذات بعدين : بعد إيجائى من حيث تضجير شحات الملكات الشعرية الخلاقة ، وبعد سلبي فى ذاته لما فيه من قواعد مأسوية . هذا الازدواج هو ذاته عاد ظاهرة العزق التى نحن بصدها : فالحب فى أغاني الحياة طاقعة حركة أثرت المعطاء النفسى على حساب الكيان الوجودى . لأنه يصدر عن نفس واحد وانجاء واحد : انجاء الحرمان ونفس التظلم . وعلى هذا التقدير جاء القول الشعرى متبدا فى المفرد النفسى ، وهو ما به قوامه ، لأنه قد زكاه قئا من حيث يتقضى حقيقة .

ويلغ العزق الضارب فى الازدواج حد المفارقة الصارخة فى قصيدة « أيا الحب » حيث تشكل شيع العاطفة مصدرا للشقاء تحكم به الإرادة الأثرية على الكائن قضاء وقدرًا :

أيا الحب أنت سـرّ بلالى

وهومى وروعننى وععنالى

ولحولى وأفعمى وعملابى

وسلمسى ولوعننى وشلمالى

ثم يتزل معينا للوجود ومبعث له وعلة ، به تنظيم للحياة شرعنا :

أيا الحب أنت سـرّ وجودى

وحبائى وهزلى وإبائى

وشعاعى ما بين ديجور دهمرى

والبلمى ولقرنى ورجالى

٢ - كالماء الضحوك كالليلة القمراء

كالمورد كابنم الوليد

وانبى هذا المقطع على خطاب يجرى مجرى المناجاة لأنه غير دى موضوع تلبى ، إذ يعتمد الوصف المطلق ، فكان خطابا وجدانيا ذا مهجة غنائية ، فأما الترجمة إليه بالخطاب فهو ضمير المخاطبة (أنت) ، حلّ محلّ الرمز ليقعد الجسر بين المفرد والوجدان ، فتبوأ منزلة المصداق الموحى بمتنفس الشعور . وسرى كيف ، يتحول هذا الضمير إلى مفتاح الإلهام الشئرى لأنه سيكون ركيزة البناء ومفود الحركة في نفس الوقت . أما البعد الرمزي في هذا الضمير فينبولر بنحولات دلالية يتوزع بموجبها - خلال المرات الاحدى والعشرين التي ذكر فيها - على حقول معنوية منها الحب ومنها الحبيب ومنها الإله المقدس .

أما مضمون المناجاة فجاء سلسلة من الأوصاف المطلقة عبر قالب التشبيه تتداخلت فيها محصلات الحواس وتقديرات القيم المودعة في مخزون الذاكرة الإنسانية ، وهو ما ساعد الإيحاء الرمزي على استيعاب مضامين الدلالة داخل منطوق اللفظ .

ف (الطفولة) - رديف الروداعة - تأخذ بمجامع الحواس ولكن تستقطب حاسة اللمس بعد حاسة البصر ، و(الأحلام) صورة الامتنان من قیدی المكان والزمان ، و(اللعن) نشوة الحبس السعسى ، و(الصباح الجديد) قبض من الإشراف لا ترجع فيه حاسة النظر إلا حاسة الاستشاق ، أما في (السما) فيزدوج التعالي مع إحصار (الضحوك) كما يزدوج في (ليلة القمراء) الضياء والأفئس ، وتعود حاسة الشم لتأقح من (الورد) ما لا تستبد به دون النظر ، وتنفلق دائرة التصوير بما افتتحت به في حركة إرجاعية تربط ما في (ابنم الوليد) من براعة بما كان في (الطفولة) من وداعة .

ولكن حركة الإيحاء ترعر بطاقة من التضمين الدلال تتحول بها القدرة التعبيرية في اللغة من استطاعة التصريح إلى سمة التقدير : فإذا قد تجمعت محاصيل الحواس الأربع ممما ولما ، وإبصارا وشيا ، فقد اختضت من التشابه فواعل حاسة اللوق لأنها كانت خط الاطلاق في الحركة الشعرية ، فهي الحاسة المنادية ، والأربع لأخرى مناداة ، لأنها مقصد النداء ، فكلها جاءت توازن اللفظ الاستهلال : (عذبة) ذاك الذى من سجل حاسة اللوق قطعا .



ثم إن هذه البنية الإرجاعية التي قام عليها البيتان المثلان لمشهد الطلعة ضمن لوحة الإيات قد انسجت من مستوى تظافر المنطوق والدلول إلى صعيد تظافر التعبير والتصويت من جهة ، وتظافر التركيب والتوزيع من جهة أخرى . فأما الذى ينطفع على المنطوق والدلول فهو تحول البنية الإرجاعية إلى ترجيع صوتي سيطرت فيه سلسلة من التناييات المتوازية أهمها الكاف المستأنفة التي تخللت كل مصراع مرتين فأصبحت المصاريح الأربعة يرجع من بعضها إلى البعض الآخر إيقاع متوحد يزيده ارتكازا اكتمال مثلث صوتي في صدر البيت الثاني بمفعول توارد كاف (الضحوك) بين كاف التشبيهن . وداخل هذه الدائرة الصوتية الإيقاعية تتوازي ثنائية حرف الدال في عجز كلا البيتين ، ثم يتكاثف الرجوع الصوتي في حاء (الأحلام واللعن والصباح) ليستقر في (الضحوك) حلو عاد الكاف السابقة .

هكذا تتفاعل بنية المنطوق مع بنية الدلول فيتحوّل التسج الصوتي إلى تظافر إيقاعي على جد ما يتحول البناء إلى حركة .

أما تظافر التركيب والتوزيع فيتمثل في ورود البيتين على أبسط الأنماط النحوية . إذ هما جميعا جملة اسمية بسيطة . ولكن توزيع محورها قد انعكس بحيث تقدم الخبر . وتوسط المبتدأ . ثم تلاحقت سلسلة من صيغ الجار والمجرور كلها متعلق بالخبر المتقدم . وهكذا يحصل ضرب من الإرجاع بين ترتيب عناصر القالب النحوي المجرود وتوزيع أجزاء المفرد على النسق التركيبي المصاغ . على أن هذه البنية التوزيعية المقطوعة قد وُثرت للقالب اللغوي قدرة على تصوير الحركة بعد إرساء البنية ، لأن الخبر والمبتدأ قد رسخا قدم الإطلاق ثم تلاحقت البنى الفرعية المتجانسة في ضرب من التواتر الإيقاعي .

ومن شاء إدراك هذا الوقع الشئرى فليتخيل مجي البيتين على أحد التوزيعات الأخرى الممكنة :

- ١ - الخبر فالتيمات فالمبتدأ ،
- ٢ - المبتدأ فالتيمات فالخبر ،
- ٣ - للمبتدأ فالخبر فالتيمات ،
- ٤ - التيمات فالخبر فالمبتدأ ،
- ٥ - لليمات فالمبتدأ فالخبر ،

وكلها محتمل ، لو ورد عليه التركيب لما كان فيه نقض أو اعتراض من الوجهة النحوية ، ولكن وقعه الشئرى غير الذى حصل على الترتيب المصاغ .

لهذا المشهد المطلق ضمن اللوحة الاستهلالية التي هي لوحة الإيات قد جُسم ، بيبته ، مفتاح للمحمة الشعرية من حيث كان قادحا لشراة الحركة الشعرية التي تشد أوتار هذه المطلق . أما المشهد الثاني ضمن اللوحة نفسها فيسترق الأيات الثلاثة الموالية :

- ٣ - يالها من وداعة وجمال ... وشباب منم أملود
- ٤ - يالها من طهارة بحث التقديس في مهجة الشق العنيد
- ٥ - يالها رقة تكاد يرف الورد منها في الصخرة الجملود

تمثل هذه اللوحة حل صعيد البنية دائرة استهائية وحل مسار الحركة تحولا من أسلوب الإيات إلى صيغة السؤال ، والظاهران كلتاها واحتقان - كما تيبا - بين مفرق يؤشرها ضمير المخاطبة .

وبين لحمة البنية وسدى الحركة تتسلل مداليل المضمون الشعرى ، فإذا هي تحسّس للعين عبر متائف الفك إذ يدور الأمر على تساؤل يبتنى كنه الحقيقة الوجودية التي لهذا الحبيب المخاطب . وعلى هذا للتشدت جاءت الدائرة الاستهائية احتيالا بين طرفين : إلامه الجبال في الميتولوجيا اللاتينية ، وملاك السلام في عقيدة الكعب البناوية ، وحل أى الصورة جاءت فالبينى واحد : إعادة الكمال لثالثل بتضمير للمجرات في قلب الحرم شبابا ، والشفاوة سعادة وجورا .

كل هذه الضامين قد سكبت في قالب من الصوغ الشعرى تراكبت فيه أنسجة البناء العروضي بصيحات الإيقاع الصوري في توازن متدرج حكيم ، فأقول الانجلمين ظاهرة التدوير التي جاءت عليها كل آيات هذا المقطع الثلاثي ، وهو ما تحتت به لحمة الوصال في البيت الشعرى ، مما كمل تعاقب البيتين الآخرين من اللوحة الأولى . وقد فعل هذا الانجلم الإيقاعي لعله في استحكام الانجلم الشعرى حينما صمغ للصفحة الصوتية البروز الحواصل عند تلاوة الآيات .

فالصوت التوليدى في البيت السادس من القصيدة - منطلق هذه اللوحة - هو السين في (فنبسى) يبرز فريدا ثم يزودج في كل من السابع والثامن بواسطة (المصول والتبسى) من جهة (والفردوس والسلام) من جهة أخرى ، ولكن عاد الضفيرة الصوتية يتحول في البيت الوسط - الذى هو السابع - إلى حرف العين المحسّس في (تعبد والمصول والعالم والتبسى والعبد) مع معاقته للسين في (المصول والتبسى) بتناظر مقلوب يتطابق ومعاقته الدال للعين في (تعبد والعبد) . ثم يتقلص حرف الدعلك في البيت الثامن فريد فريدا كما ورد السين في السادس ، فتجلى عندئذ الضفيرة الصوتية في شكل حزمة عروطة الطرفين .

إن مبدأ الارتكاز الصوتى في الحياكة الشعرية مبدأ لاعدى وهم ما قد يبدو عليه من ارتكسية الوصف ، والقول بتوارد النغم الصوتى بدفع توليدى من الضوابط التي - وإن بدت مشككة - فإنها غير مضلقة متى سربنا ارتباطها والقصصا في استنباطها . ولئن سهلت معابة الصوت المولّد فقد يكون من الدلل الاحكام إلى الصوت الغائب ، ويكنى - لضرب الشاهد - أن نلاحظ غياب القاف طيلة الآيات الثلاثة للكونة للوحة الثانية ، ثم تبين تصدرها في اللوحة الموالية ، حرفا رئيسا رابطا لأنسجة الإيقاع جملة :

- ٩ - أنت ... ما أنت ؟ رسم جميل
- عقبى من لئن هذا الوجود
- ١٠ - إليك ما فيه من غموض وعمق
- وجمال مقلّص معبود
- ١١ - أنت .. ما أنت ؟ أنت لغير من الحر
- لجلى لقلبى المصمود

ويستند هذا المقطع إلى تحويل وجهة البث الشعرى من منظورين ، أولها استبدال الطاقة التضيقية في الفعل الشعرى بالطاقة التصريحية ، ذلك أن الإيماءات المتراكمة في المشهد الأول قد خلقت قدرة تجميعية في الدلالة اللغوية أنضقت لسان الشعر بالمضمون الذى تدور حوله كل الأبعاد الرمزية الأولى ، ألا وهو الجبال . أما التحويل الثانى فحصل على مستوى الصوغ الأدبى وذلك بالاتصاف من بنية المخاطب إلى بنية الغائب ، ولهذا الاتصاف قيمة إرجاعية تتحقق بما تحلّل المشهد الأول من ثنائيات إسقاطية كما أسلفنا . وله أيضا وقع من التزيه عبر عملية التجريد ، وذلك بواسطة ضمير الشأن . ويتطابق مفعول هذا المظهر التحويلي مع مضمون الدلالة الذى يقوم على تلخيص حصال الكمال في الإنسان الحبيب المشار إليه بضمير الرمز ، وبذلك يلقى من (الوداعة والجبال والشباب والرقّة والطهارة) ما ينصهر معه الطبع الفطرى والفضيلة الخلقية ، وفي كل ذلك تتجرح مخصّلات الحواس وإدراكات الرعى مع اوتياح الضمير الأخلاقى :

وعن تجمع خصائص الكمال تولد طاقة تضيغ للمجرات فيصير العبد الشقى - رمز الجحود - مدحنا وزعا ، وينفجر الصخر - رمز الصلابة والقسوة - بما يعتبر رمز الرقة والجبال ألا وهو الورد .

على أن الصوغ الشعرى في هذا المشهد الثانى قد حافظ على نغمة الإيقاع وذلك بتجسيين نغمين ، أولاها التوارد للمقطعى الذى تمّ تكرار نداء المتعب (يا لها) في طالع كلّ بيت ، وهو صورة تواخى تواتر كات التشبيه في المشهد الأول ، والثانية عقد ظفيرة صوتية انطلقت في البيت الأول من هذا المشهد بحرف العين مفردا ثم تقلص تواتره في البيت الموالى فجاء ثانيا بوازيه حرف الراء مفردا ، وحرف القاف مضطفا ، ولم يكن أحد منها قد ظهر في البيت السابق . وعند البيت الثالث تختفى العين وتتجمع القاف مضطفة ، وتتكاثف الراء في تواتر رباعى .

وهكذا يحصل تراكب صوتى في تشكل متدرج أحيانه ضفيرة صوتية تتصاع معها نغمة الوقع الشعرى مما يبيح القول بأن حياكة الشعر في هذه القصيدة قد ارتكزت على نسج الأصوات المولدة للحركة الإنشائية .

• • •

تلك إذن اللوحة الأولى بمشهديا وهي - كما أسلفنا - لوحة مدارها الإيات من حيث هو عمق نفسى تجلوه حيالة لغوية . وقد عقد بين طرفيها الضمير المولّد للرمز الشعورى والإيماء التبعية : (أنتى) وواضح كيف أنه أطلق شرارة الصوغ الشعرى ثم اخفى ويعود في مطلع اللوحة الثانية حتى لكانه أمانة التفصيل الببال في هذه القصيدة ، وسرى أيضا أن هذه اللوحة التي تستوعب آيات ثلاثة متشغل قليل مودة ذلك الضمير ، أما آيات هذه اللوحة فهي :

- ٦ - أى شئ تركك هل أنت لنبسى نهاتت بين الورى من جديد
- ٧ - تعبد الشباب والفرح المصول للعالم التبسى العميد
- ٨ - أم ملاك الفردوس جاء إلى الأرض ليجي روح السلام الصيد

١٢ - فأراه الحياة في موقن الحسن وجلسي له عفايا الخلود

فالعبرى والعنق والمقدس والقلب والموقن، كلها دعائم النعم الإقناعي حيث يتظاهر التوليد الصوتي - على الآيات - مفردا فثنى مفردا بالتوالي. فهذه الملاحظة البالية تؤاخذ الملاحظة الحركية من وجهين :

الأول وجه للمضمون، ففي حين دارت اللوحة الأولى على الإكبات والثانية على الانضمار، تدور هذه اللوحة الثالثة على مزيج منها؛ إذ هي قائمة على التردد بين التناؤل والحزم، وهو حلقة من التراجع بين الشك واليقين، فتعكس تموجات التذبذب صورة البكتين السابقتين من الدلائل الشعرية. أما الوجه الثاني من الملاحظة فهو توارد اللفظ المتاح الذي هو ضمير المخاطبة بما يربط نسج البث اللغوي ومدى الإنضاض النفسي، وهو في تواتره وتوزعه يمتد نخط التأليف بين حقيقة الإقرار وواقع الانضمار: (أنتا أنت ؟) (أنت ما أنت ؟ أنت ...). وبين مسام الطرز اللفظي تقوم معاهد الصوت، فتتأغم نبرات الحروف بين (الجميل والوجود والجمال والفجر والتجل) في صيغته، مثلاً يتداعى صوت الغنة من الملم في (العموض والعنق والجمال والمقدس والمعبود) بعد أن حركه منذ مطلع البيت الاسم الموصل الأغر. ولا يترامى طرف المقطوعة إلا ويمكس (الخلود) رجاء من صوت (الخفايا).

ومنى ولجت إلى عزون المضمون الدلال، وتفتت بناءه، ألفتية مكاشفة لفحوى الضمير الرامز (أنت) على مرحلتين تستغل كلتاها بينين من اللوحة الرباعية، ففي موجة البيت التاسع والعاشر، يتركز الفحوى على تحويل الضمير رمزا للخلق الفني وصورة للإبداع المطلق، وجاء ذلك مستندا إلى التجرد من قيود الزمان - وقد خلا البيتان من الفعل المصاغ - ومتركزا على تجاوز الإدراك، سواء صوب آغاز الوجود أو مقدساته، وأما في البيت الموالي فإن للغزى يتركز على تحويل الضمير رمزا للإلهام الشعرى وصورة للوحى الشعرى.

• • •

هكذا تكتمل في القصيدة دورة من دورات المدد الإنشائي وأبنا فيه لوحة الإقرار، لوحة الانسطار، لوحة التذبذب بين هذا وذاك. وكل الدورة يحياها الثلاثة تتحول ضمن بناء القصيدة ركاماً يتزعم عليه ليس الشعر - في صفة القوى وإلهاماته النفس - فأبنا لانطلاق حاسم فراق.

ويطلق الصرخ الشعرى في بث مستغرق مداه عمسة وعشرين بيتا مجي كالفصل للتراكب، بناؤه دائري، وتعاوده مع أطراف القصيدة عصى، ويتركع على تفصيل يحكي تفصيل كامل القصيدة، وصيته.

أما مضمون هذا الفصل الممتد بين البيت الثالث عشر والبيت السابع والثلاثين فهو صميم المناجاة المباشرة المثبة، قدم الشعر لها وأخر في اللوحات السابقة حتى قبض على اعنتها قبضا قاطعا.

ولا بطوتنا ما أوضحنا. من مبدأ إرتكاز الصباغة الإنشائية في «معلقة» الثاني على دعائمين: اللفظ المحرك للمهم في بناء الكل، والصوت المولدة للموقع في بناء الجزء، وتلتق باللفظ المتفتح - ضمير المخاطبة (أنت) - من حيث هو الكلمة الفاتحة الرامزة بوحى التي تستفهم بين دوائر متعاقبة داخل زوايا الفصل فتحوّل إلى مشهد رباعي متوازن. وأول مشهد فصل «النجاة» :

- ١٣ - أنت روح الربيع، تحتال في الدنيا فتتير رباعات الورود
- ١٤ - ونهب الحياة سكوى من العطره ويدوى الوجود بالتفريد
- ١٥ - كلما أبصرتك عيناى تمشين
- بخطو مرفيع كالشبد
- ١٦ - خلق القلب للحياة، ورفّ الزهر في حقل عمرى المعبود
- ١٧ - وانتشت روحي الكية بالحب
- وهتت كالبلبل العريد

هذا هو مشهد «الطبيعة» في ملحمة الغناء الوجداني، والسران مداره خفى الذكر: تقرأ الربيع والورود والزهر والبلابل فلا يرد على سمعك إلا ما يبرز الطبيعة دون تصريح بها. وبهذه الطاقة من التضمن الدلال تعافت عناصر مختلفة حصل بينها تطابق وإسقاط. وتلك العناصر هي الأما والات، فأما الأول فيتناظر والطبيعة، وأما الثاني فنصوته الربيع، ثم يحل الضمير المخاطب من الأما المتكلم حلول الربيع من الطبيعة، فينسم سوار رباعى يدور على نفسه فيحول عناصره إلى زوايا متناظرة: فيها الشاعر يدعو الحبيب ويدوب في الطبيعة، وفيها الربيع يحى الطبيعة ويؤاخذ الحبيب، ويوق النداء ممثدا كالجرج للصدى: أن يحل الحبيب في روح الشاعر حلول الربيع في جسم الطبيعة.

وداخل هذا المشهد ذى العلائق السفونية توى صور امتزاج الحواس والمداكر، مبعثا أنفاس الحبيب تلهم السواكن فيحرك القلب، ويستب اللسان، فيختلط الغناء بالحس على حد اختلاط النظر بالورد، والشم بالعطر والسمع بالأناشيد.

ومثلاً تحرك المشهد بدفع من اللفظ المهم (أنت) فقد أذهن طرزه الشعرى إلى اقتضاء الصوت المولد الهاكى وهو هنا حرف التكرير الذى تجاوب به (الروح والربيع والرباعات والورود والسكوى والعطر والتفريد والإبصار والإفراق والزهر والعمر والجور والفريد).

ويعود الضمير المحرك لينطق دائرة المشهد الأول ويفتح دائرة الثاني على امتداد مطابق في المدد الشعرى إذ يشاكل الأول في خابية البناء :

- ١٨ - أنت لحين فى فؤادى ما قد مات فى أمسى المعبد الفريد
- ١٩ - وتشيدبن فى عرالب روحي
- ما تلافى فى عهدى المعبود
- ٢٠ - من طموح إلى الجمال إلى الفن
- إلى ذلك الفناء البعيد
- ٢١ - وبتيك دقة الفوق والأحلام
- والشدور، والهوى، فى تشيدى

على أن خصوصية الألتحام بين المفرد والمفرد الشعرى وما تستتبعه من مشاكل الإقصاء النفسى بالميثاق الشعرى ، ثم ما تحتويه من تراكيب البناء المهكم مع الحركة السَّائرة ، كل ذلك قد أدركه سَمُّ الفصل الشعرى من أعلى مدارج التسلسل في البيت الأخير لهذا المشهد وهو البيت الثلاثون ، وفيه قد نعت الشاعر من شاعريته ما به صير الموجود فَنًا ، والفن خلقًا ، والخلق خلقًا ومعبودًا ، فحول الواقع إبداعًا يتحول الكلام شذوًا ، والرؤية استلهامًا ، والإصباح أنشودة ، والخطو رقصًا قنسيًا .

ومن إحكام البنية الإنشائية على مسار الحركة الشعرية ما يقوم بين هذا المشهد وسابقيه من معاطلة جاءت على وجهين : مضمرنا وصياغة . فأتى على صعيد المضامين قد ربط البيت الثالث والعشرون بين مشهد الحب ومشهد الفن ، مثلاً ربط البيت الرابع والعشرون بين الفن والطبيعة ، وأما من حيث الصوغ الأدبي فقد توأمت سيطرة الصوت المحاكى الذى رأيناه في (الإشادة والثلاثى والشوق والشدو والنشيد) فلفناه متصافراً على نفسه منذ البدء إلى الختام معانفاً (الأنشودة والأنشيد والشباب والشدو والنشيد والأنشيد والشئ) فضلاً عن فعل (شَبَّ ووشح) .

إلا أن الوسم النفسى الذى تهادى على الصوت الراجع إلى المشهد السابق قد تولد باستصحاب إيقاع طائرٍ نما بالتفرج حتى اقتفرد في آخر المشهد بالإمام الموصى ، فوسل إليه في (القصيدة والأقن والرقعة والقوام والوقفه والقعود والموقع) بعد أن تصادفه في (يرقص رقصاً) .

وحسب السَّنة الإنشائية في هذه المرتبة من استطراد القصيدة أنها تأخذ منعطفًا نوعياً بحدوث خاصية متولدة عن تعاقب اللدلول على المصاغ ، وتتشكل هذه الخصيصة في التزديد الذى يستند إلى خلق المزدوجات اللفظية ، سواء من ضروب الأزواج المتطابق في المادة اللفظية أو من ضروب الأزواج المتناظر في الدلالة دون مادة اللفظ ، وسواء كان الأزواج متكافئاً - يلاسى فيه الثانى الأوّل - أو كان ازدواجاً متوازحاً .

وبهذا التوزيع التالى المقصى ضمنيًا إلى تفصيل رباعى تبرز جملة من المائى منها في مقام الأزواج المتطابق لغويًا : (أنشودة الأنشيد ، غناك إله الغناء ، شَبَّ الشباب ، يرقص رقصاً) . ومنها في مقام الأزواج المتناظر في الدلالة (إله الغناء ربّ القصيد ، شذو الهوى وأغاني الوجود ، أوزان الأغاني ورقة التفريد ، ولحن حلو النشيد ، وصوت كرجح ناي) .

ولو وزعنا ذلك بحسب التكاثف أو التزاوج لثم لنا التصنيف الرباعى النفسى .

• • •

هكذا نصل إلى المشهد الرابع من مشاهد لوحة «الناجاة» :

٢١ - أنت ... أنت الحياة في لقمها السامى . ولق سحرها الشجى الفريد

٢٢ - أنت ... أنت الحياة ، في دقة الصخر في دونق الريح الوليد

٢٢ - بعد أن عالت كآبة أيامى
فؤادى وألمحت فـهـريدى

إن هذا المشهد الثانى من فصل الناجاة هو مشهد الحب يأتى بعد مشهد الطبيعة ، وقد استحال فيه رمز الحبيب طاقة تولد العاطفة فتدعى معجزة إحياء الروح بعد مماتها ، مثلاً تنفخ في الشقاء روحاً من البسادة تتكاثر فيها صورة الجبال ونشوة الفن ، ولذيد الحرية . على أن هذه المضطرب المتجمعة من القدرة التحويلية هى التى تبلغ حدّ الكثافة فتضيق طاقة الإلهام الشعرى ، وعندئذ ينطق من شياطين الشعر الأعرس الأبيكم .

ويجب أن يكون نسج هذا المشهد كلاً من اللثام المتصادمة تصاغ عليها المداليل المتوازية المتصادمة ، فجد الإيهام قبالة الموت ، والإشادة حيال الثلاثى ، والإشاد حلو الإلهام ، فيكون استرسال المعانى بجناية الحركة الدورية يتراضى فيها الموجب والسالب كالمقابل إذا حضر الواحد احتفى الثالث .

والذى يزيد الحركة الإنشائية تدفقاً وإطراداً تواكب الإيقاع النفسى على نمط المزدوجات مما لا بدع شكاً في فرضيتنا التى صادرتنا عليها ، وهى ارتكاز النفس الشعرى على الصوت المؤكّد للحركة النفسية ، فاقرن الأسس بالسعيد ، والإشادة بالثلاثى ، والرقعة بالشوق ، ثم الشدو بالنشيد ، واحتكم بما يتكاثر في البيت الأخير من رمز في (الكآبة والأيام والفؤاد والإلهام) بعد أن أن تصدّرت به أداة المصدر الداخلة على الفعل .

ثم يطل الفرق الثالث على طالعاه اللفظ الراسم لكل المشاهد :

٢٣ - أنت أنشودة الأنشيد هناك إله الغناء ربّ القصيد

٢٤ - فيك شَبَّ الشباب وشُدَّه السَّحر وشذو الهوى وعطر الزرود

٢٥ - وتراعى الجمال يرقص رقصاً

قد سبّا على أغاني الوجود

٢٦ - وتهادت في أفق روحك أوزان الأغاني ورقة التفريد

٢٧ - فتأملت في الوجود كلحمن

عبقري الخيال حلو النشيد

٢٨ - عطفوات سكرانة بالأنشيد

وصوت كرجح ناي بسعيد

٢٩ - وقوام يكاد ينطق الألحان في كل لقفلة وقعود

٣٠ - كل شئ موقّع فيك حى

للمنة الجيد واهتزاز النهود

تقلنا هذه الأبيات من الطبيعة والحب إلى مشهد «الفن» الذى يصور انصهار الشاعرية المبدعة في رمز العاطفة الوجدانية . ولهذا الانصهار مراتب وتجليات تدركها أعضاء الحس فترى العين في هذا الرمز المهم الموحى جلالاً مطلقاً يتراوح بين السكون الساحر وحركة الرقص الأخاذة ، وتسمع الأذن أوزان الغناء ووقائع التفريد ، ثم تستشوق النفس عطر الزرود فيغدو الحبيب مجمع الأحاسيس يستقى منه الحب معين ما يلهمه في كل عوالمه الوجدانية .

فجاء الخطاب مباشرة بلفظ التساؤل والتزدد ليستقر على منبر التأكيد الجازم ، والتجاوز المصهور .

وما أن تدخل صميم هذه الحركة الثانية حتى تبين داخلها أدوارا متعاطفة هي ذاتها واردة على أنساق متدرجة : انبسطت الطبيعة فاختلعت عليها الحب متساوفا مع الفن وإذاً بالمشاهد الثلاثة تتحول مقفزا ينحفر عليه الصوغ الشعرى في عذوه ، فتيها له منه اندفاع يرمنى بعده في مسح القول الإنشائي المتدفق .

ثم تلج للمشهد الذى هو كالحوض المتلطف لحركتين متعاطفتين فلتقاه هو أيضا متطويا على حركة داخلية تجري بحرى الحركتين الكبيرين بما أنها تحتل إلى نفس الاستدراج : تبيؤ فتحفر فارغما ، وقد تجلج ذلك في انشطار المشهدين إلى نسقين ، استوعبت الأول الأبيات الأربعة الأولى (٣١ - ٣٤) إذ نسجت على ضرب من المعاودة الداخلية : أنت ... أنت الحياة ، وهو ارتكاز على اللفظ الموحى لتوليد القفزة الإنشائية ، والذي دعم هذا التحفر والراودة تماثل الأبيات إذ كان جلها مدورا ، بالمعنى العروضى ، حيث يدخل العجز من البيت صدره . أما التسق الثانى فهو تأتى صوب الفعل الشعرى لتخلص فيه الشاعر من المعاودة واستيق اللفظ الاستهلاى المحرك .

وإذا نظرت إلى هذا النسق الختامى (٣٥ - ٣٧) وجدته الصورة المصغرة لكل الحركة الدورانية ، إذ هو نفسه راضخ إلى التسلق المتدرج : جاء يته الأول متأرجحا بين التدفق والانسحاب ، فأما هذا فصمته العبارتان (دنيا من الأنشيد) و (الخيال المديد) ، وأما ذلك فهو في تعاقب العطف بين (الأنشيد والأحلام والسر والخيال) . ثم جاء البيت الثانى من هذه الحلقة مدًا فجزرا لمدًا مضاعفا ومفتاح الحركة هو الطرف المكاني (فوق) فإذا نحن أمام :

تحفر في (أنت فوق الخيال)

واسترخاه في (الخيال والشعر والفن)

لتلتقى مزدوج في (فوق النسي و فوق الحدود) ثم تبلغ الحركة النسقية أوجها بالبيت الثالث من الحلقة حيث يمتحن الانسحاب ، وينيب الارتياض ، لينصب للمفرد الشعرى صيا في قوالب الدفع القاطع ، فلا مراوحة ولا استرجاع ، وإنما هو صوغ متوال إلى حد الإشباع في الإيقاع والنغم والإدلاء ، والذي نسج خيوط البيت أمران : الضمير القاتع كاللحمة ، وضمير التكميل كالتدنى .

ولكنك بعد كل هذا الدوران لا غلبت أن تقف عند البيت الأخير وقفة جديدة دون أن تدرجه في سياق البيت السابقين له ، وإنما بأخذه في بنائه اللغوى وحركته الباطنة ، فإذا بك تتبدى إلى أنه نسق برأسه ، يحكى كلية النسق الدورانى المبهر ، فتزأى لك منه الصورة المصغرة القصوى للحركة المتعاطفة جملة : لأنه في بنائه ذو ملمح سكوى ، تراصفت فيه ستة ملفوظات على شكل معالم السباح المستقر ، ولكنه في مضامنه حركة فيها الصوت وحده ، وفيها الإضاءة ورجعه ، انطلق من الغلباء القسمية فصل في المبدى مكانا حيث تعاقب مادة الوجود ورجائه ، وفي الصباح زمانا حيث الإشراق المؤذن بالربيع رمز الطبيعة ، ولا يتخلط

٣٣ - أنت أنت الحياة ، كل أوان

في رواء من الشباب جليد

٣٤ - أنت ... أنت الحياة ليك وفي عينك آيات سحرها الممدود

٣٥ - أنت دنيا من الأنشيد والأحلام

والسر والخيال المديد

٣٦ - أنت فوق الخيال والشعر والفن

وفوق النسي وفوق الحدود

٣٧ - أنت قلسى ومعدى وصباحى

روبىسى ونشوى ومملودى

ذلك هو مشهد القداسة الإلاهية ، وهو حصيلة تراوج المشاهد الثلاثة السابقة من طيبة وحب وفن ، فكان قائما على التماثل والسمو نحو اللاتماهي ، فيه ينشد المطلق ، وبه يستظم الجلل بعد أن تحكم اللفظ للمهم المولد في مسيرة النفس الشعرى على مدى الأبيات البسة بلا تراوج أو استباق : تضاعف بازودواج ومرافقة (أنت ... أنت الحياة) مرات أربعاً ، ثم تفرق بالطلال ولم يزدوج .

فكأنما صبح هذا المشهد بما حوله انشجارا للمفرد الشعرى ، حركة امتلاء كامتلاء الخمرة الصوفية ، وعلاء ملمح كملحح الحضرة السنية ، ولست بمتنع - إذا ما راودت القراءة بوعى أو بدون وعى - أن تذكر بعضاً من قصائد ابن هاني ، وبعضاً من مقطوعات شوقي ، وربما حضرتك مقاطع من ملاحم النسي : المشهد متناظر ، والصوغ يحاكى بعضه بعضاً ، وبين الجميع سلك يربط مقول الشعر بميثاق النفس ، وجسر الاتهام القبض على صيغة لفظية تكون بمثابة نقطة الارتكاز في المعاودة والتزدد .

وخذ لنضك برهة وعاود بالقراءة والتزليل مشهد أبى القاسم

الغاني من قصيدتنا ١

أظلمت واجدا ما يحده كل متناهم باللمعة من وجد ؟

ذلك هو ذروة الإلفاء الشعرى : خلق اللعة بعد كسرهما ، وإيداع الصورة بعد نشر أطرافها ، وقد تبايع جعل ذلك أن يتسامى الشاعر بالصميم الرامز (أنت) إلى منازل القداسة تجريد أو حياكة .

ول كل هذا إرساء لتقديم البناء الشعرى .

ولكن وجه الإيداع إلى حد الإحراج المعجز ليس كامنا في الطرز البناى ، ولا هو ثاو وراء الدلالة البنية لفظ الحاضر ، وإنما هو قايح خط نوازم البنية والحركة كما أسلفنا في فرضية المقاربة التي صادفنا عليها منذ البدء ، وفي هذا المقام تكامل لحمة التضافر بشكل يأخذك بإغرائه حتى يتصطب منك القناعة فثبت من مراميه فتجلى لك بعين البداة .

لأخذه جاهزة ولتراجع ما سلف :

رأينا أن القصيدة قد انطلقت بحركة أولى (١ - ١٢) تدرجت من الإثبات إلى التساؤل إلى التزدد فتكونت حلقة دائرية على ثلاثة أنساق .

ثم تحوّل كل تلك الأدوار المتضافرة إلى مصعد تحفر عليه الشاعر فقفر - كما يبدو - إلى حركة جديدة هي حركة المجاعة (١٣ - ٣٧)

- ٤٣ - وارحمي ، لقد نهتمت في كون من اليأس والظلام مفيد
٤٤ - أنقليتي من الأمي لذلك أنبت لا أستطيع حمل وجودي
٤٥ - في شباب الزمان ولزمت أمي
تحت عبا الحيلة جسم القيود
٤٦ - وأما شئ الوري ونظي كالقمر وللي كالعالم للهدود
٤٧ - ظلمة ، ما لها عظام ، وهول
شائع في سكونها المسدود
٤٨ - وإذا ما استغنى جث الناس
لجست في أمي وجمود
٤٩ - بمة مررة كأنني أسئل
من الشوك ذابلات الورود
٥٠ - وانظري في مشاعري مرح الدنيا
وشلتي من عزمي المجهود
٥١ - وإعني في دمي الحرارة على
الفتى مع التي من جديد
٥٢ - وأنت الوجود أنعم قلب
بللي مكبل بالحفيد
٥٣ - فالصباح الحليل ينشئ بالفتح حياة المظم للمكود
٥٤ - أنقليتي ، لقد منعت ظلامي !
أنقليتي ، لقد ملكت ركودي ؟

هكذا بعد لوحة التراجع (٣٨ - ٣٩) فلوحة التدارك (٤٠ - ٤١) يأتي مشهد التنازل إلى الصنع وقد تحرك على لوب الاستغناء فتراكت صبح الأضال حتى نكتفت : فاعلها ضمير مخاطبة ، ومفعولها ضمير المتكلم ، فبدأ الأنا وراحاينوه بعبء الأحداث ، فإذا المفعول به يستجد بالفاعل ، وعلى هذا النسق ارتصفت رأسيا حلقات كسفر العمود الشعرى : (امنحني ولرحميني وأنقليتي وانشعري في مشاعري وإعني في دمي) ثم (أنقليتي الظلمة) فاستلهم الإيقاظ هو اللب المكتنز في صيغة الاستغناء التي يرجع لها من صداها لطف ماله قرار ، ولئن ترامت من نسجه صورة التازم النفس فإن صياغة المفعول الشعرى قد تضمنت كشف الثلاثي العاطفي إلى حد الصياغ في الوجود ، فوافقت مصادر الغية ، واحتدت مراراتها بشعور الاغتراب الذي يوحى باقتلاع الجنود بين الحواشي ، وهو ما صوره البيتان (٤٨ - ٤٩) في مزيج غريب من حدة الوعي ورقة الأسباب ، فجاءت الصورة مأسوية ، تقابل فيها استظام اللذول بفتح الذوال ، وإذا بالانقطاع يتزمتلا بين الناس والقيم والأسمى والبسمة وكأني أسئل ، تتخلله تنوات نغمة ودلالة فلا يزداد بها إلا وجها وإيلاما من (العبث والمرارة والشوك والأسمى) .

ومن تتج خصبة النغم بين رجع الأصوات في موسيقاها احتدى بالداهية إلى لحمة الوصال الإيقاعي على مستوى الأجزاء بمودلك بضرب من التدهام للتواصل ، ذ (امنحني) تنادى (الفرح الروحي) و(لنشود) يتوسل إلى (المفيد) مثلا يسي (الأسمى) صوب (أمنيت لا أستطيع) . وليس تانم (على أفني مع التي) بأبد وقما من (قلب بللي مكبل) . بل ألا ترى الكاف محتجة أو تكاد ، فلا ارتكزيت على (المكبل) استجواب إليه لاحقا بـ (المكود والركود) .

الوجود المادى بنشوة الحلول الروحي حتى يصاهر الكل خلود النوات ، وهكذا يدور البيت على نفسه وكأنه قلب الرسي تتولد من حوله الدوائر ، فتشتر تلو الدوائر حتى تتجلى لنا حقيقة هذا المشهد كله (٣١ - ٣٧) ، إذ هو من القصيدة كالألب النابض من جسم البناء وحركته ، وشأنه مع ما سبقه شأن يته الأخير معه : فالكل يمكن صوره حركة لولية على مسار احتزاي ، وهو القوة الكاملة لنسج شعري أندكتت فيه الحواجز بين قراو البنية وصيرورة التحرك ، لهذا الجميع في سعى جثت إلى بؤرة الفعل الشعرى ، وقد أصابه .

• • •

ويدهي أن يبدأ الدفع الشعرى في الإبحار بعد أن أدرك ذروته :

- ٣٨ - يا ابنه النور ، إني أنا وحدي
من رأى فيك روحه للعبود
٣٩ - فدعني أعيش في ظلك العذب
وفي قرب حنك المشهود

ينطلق المسار التراجعي باستدراك على الارتواء القمسي ، وعودة إلى عالم المادة لتمسّ غرائز الموجودات فيه ، فظنوا الذاتية ، وتنشأ الأنا ، ويطلب الحلول في وصال الحب جالا وجسدا ، وهذه الخصائص في الإلهام والصوغ يعود الإيقاع الجزئي بعد أن احتقن في المشهد الذي جسم قوة الهرم البالي للقصيدة . وهنا الإيقاع صوري نغمي سيطرت فيه غنة اللون وخصبها العين لتشاكل رجع الثين لمن (ابنة النور إني أنا ... من) إلى (روحة المعبود فدعني أعيش) حتى (أعيش وللشهود) .

ويستواصل التماثل الإيقاعي في :

- ٤٠ - عيشة للجمال والفن والإلهام
والسطهر والنسج والعبود
٤١ - عيشة التامك البعل يتأجج الرّب في نشوة الملهول الشديد
وهما يتان يقومان مقام الاستدراك على السالفين من حيث المداليل
دون أن ينغصبا عنها في البناء اللغوي ، فكلهما مفتوح عمادة الفعل السابق (أعيش عيشة وحيّة) ، والكل متكاتف في سياق نحوي وتركبي واحد ، لأن البيتين ينفصلان من المفعول المطلق للفعل السالف . أضف إلى ذلك تجانسا نغمية تواصل على شكل (أعيش وللشهود) بواسطة (عيشة وحيّة ونشوة وشديد) وتجدد في تناسق (الإلهام والسطهر) ثم (النسج والشهود) .

أما للمضمون فهو محاولة الرجوع إلى عالم المطلق والمجردات ، فيتحول المنار طاعة العبد المذعن إلى المعبود للناسي . ويتزأى الدفق الإيقاعي خلال التراكم اللفظي المتعاقب في البيت الأول والنسب في البيت الثاني .

إلا أن الاستدراك على الاعتدال سيفضي إلى مدّة ثالث طبقا لنسج الحركة المظنة التي رأيناها مقدما لكل القصيدة :

- ٤٢ - وامنحني السلام والفرح الروحي بألموه شعري المنشود

من غياب الأضلاع يترامى المتعاقبات التركيبية إلى حدٍّ من الإشباع ، فمن حيث ذكر فعل الحلق مينا للمجهول في البيت (٥٦) تلاشت نائبات الأضلاع على مدى ثمانية أبيات . كلُّ الألفاظ قد استهلكت بنائب معطوف : (شمسوس ورويح ورياض وطير وصور وطيور وحيات) ، وهذا على بساط البنية الحيوية تراكم استطلاعة ولولا لحمة الحياة الشعرية لأوشك الكلام أن يبلغ حيز الضباب .

ومن خصائص التوازم بين الدلائل وبنية الإدراك هذا التوازي بين التحام طرق التخاطب ، فحينما كان ضمير المخاطبة تراقت إليه ضمائر المتكلم بالإسناد والإضافة ، إن نصريحا وإن تضييئا .

أما عن محاكاة الإيقاع النغمي لبنية السجع اللغوى فخطه مسترسل على نبح القداعي الصرعى ، ولكنه متميز بالأزدواج وما يفرقه من ثنائيات يشرد بعضها عن بعض حيناً ، وتعاقت أطراف البعض بعضاً من أطراف الآخر تارة أخرى : ففى (الجحد والفؤاد) كما فى (وضاعة ... فى لفضاء) انفراد وتمايز ، ولكن زوج (الشاعر والشباب) يتماثل بزوج (السكره والسعيد) ، ثم تتخلل جملة من الثانى منها (تعرف ... العبد) و (تنأهى حلوة العريد) ، و (تنأهى كأباديد) ، وهكذا (الشعر والحسن) و (تسحلى آمال نفس) .

لكن التبسط فى خصائص هذا المشهد والإدعائى لا يتوضح أبعاده إلا بتحسس وشائجه البنائية مع المشاهد الثلاثة السابقة له فى نطاق خط الانحدار ، وهى لوحات التراجع فالتدارك فالاستجداد ، على أن السيات الموحدة لأجزاء خط الانحدار لا تبلغ اكتمالها الإنشائى إلا فى ضوه سمات القسم الأول من القصيدة من حيث إنها وجهان متصالحان .

وأول ملحم من ذلك انبناء الإلهام الشعرى طيلة القسم الأول (١ - ٣٧) على ضمير المخاطبة (أنت) ثم انقطاعه عن النفس الشعرى على مدى القسم الثانى (٣٨ - ٦٨) ، وبذلك يحصل تقابل متوازن اقترن فيه حضور الضمير المهم بمسار الصعود ، بينما اقترن غيابه بخط الانحدار ، وبين الحضور والتصاعد نسبة ما بين الغياب والتنازل من حيث ما يرمز به إلى الصورتين من علامة السلب والإيجاب كلياً . وهذا الرسم البياني جيناً ما يحصل عند إعادة وصف العناصر كما لو قرئنا الحضور بالغياب والصعود بالمهبط .

والملاحظ الثانى ضمن استيعاب سمات الصرغ الشعرى فى كلياته من خلال معلقة «الصلوات» هو أطراف ما اصطلاحنا عليه بالحركة الاهتزازية : يتحضر القول الشعرى تأهباً وأنشاعاً لينطلق فى مساره صوب الأنتلاء الختامى ، فتكون الحركة فى مجملها تدفّقة تجمي على ضروب نبض القلوب ، وفى صميم هذه السمة يقوم تقابل جديد هو تناظر حركة الاهتزاز بين القسمين :

فى الأول تحفز صوب العل ، فهو من تأقّب أجنحة الطائر على غصن الشجر ، وفى الثانى استجاع لقوى الجسم على مقفز للارتقاء فى حوض كحوض الباسح ، وبذلك نظرد الظاهرة فى وجودها طيلة القصيدة بينما ينعكس اتجاهها من نصف إلى آخر ، ومن نمار هذا الاهتزاز

ويتأدى الخط التنازلى فى منحدر الإلهام الشعرى ، فيقف وقفة يستريح بها مستأنفاً انطلاقه بعد الاعتدال على أمة الاستغاثة وباء الذبّة ممّا يصير النداء نقطة ارتكاز النفع :

٥٥ - أه يا زهرى الجميلة لو للدين ما جدّ فى لؤادى الوحيد
٥٦ - فى لؤادى الغريب تخلق أكرام من السحر ذات حسن لؤيد
٥٧ - وشمسوس وضاعة وبجورم

تنزّل السور فى لفضاء مديد
٥٨ - وروح كأنه حلم الشاعر فى سكرة الشباب السعيد
٥٩ - ورياض لا تعرف الخلك الداجى ولا لؤرة الخريف العبد
٦٠ - وطير سحرته تنأهى

بأنشيد حلوة السريد
٦١ - وصور كأنها الشفق المظروب أو طلعة الصباح الوليد
٦٢ - وغبوم رقيقة تنأهى

كأباديد من نثار الورود
٦٣ - وحيات شعيرة هى عندى
صورة من حيات أهل الخلود

٦٤ - كلّ هذا يشده سحر عينك وإلهام حنك المعبود
٦٥ - وحرام عليك أن تهلى ما

شاده الحسن فى الفؤاد العميد
٦٦ - وحرام عليك أن تسحلى آمال نفس تصبو لعيش رعيد
٦٧ - منك ترجو مسعدة لم تمجدها

فى حياة الورى وسحر الوجود
٦٨ - فالإله العظيم لا يرحم العبد إذا كان فى جلال السجود
هكذا بعد صوت الاستغاثة ودعوات الانتشال تطلعتنا لوحة

الإدعان بما يحلها من صور الاستسلام المتدرج تستل فيه الحركة من خبايا البنية . وهذا التدرج الأفل قد صيغ فى المضامين الدلالية ، وطفاً على سطح القوالب اللسانية ثم تسرب من منطقات البناء التعبيرى فنفذ إلى مسام اللحن النغمية .

فأما على صعيد المضمون البلاغى فإن لوحة الإدعان قد ارتسمت بانفاس أربعة متواردة افتتحت بإفلاتة من التواجد فى الطبيعة شكلت غيبوبة وروسية كالتى تجمي على لسان الهالمين ، ثم عقبها استدراكه عاد فيها الوعى منها فالتصمت الصورة بموضوع الخطاب ، وبعدها انتطف على الإدعان استرحام مستلهم من تدليل المخطورات الوجدانية على المهرمات القدسية ، وتحت الأنفاس بيباء ونحس جلتها صورة غريبة مربعة الأركان فيها إله معبود ومولى عابدهم من كلا الطرفين ينبعث صوب الآخر فعل ، فمن المتبدد سجود جلل ، وعن المعبد رجم متعاطف ، فتعاكس العفنان وتقابل الطرفان ، فكانا ساحقا وسحيقا ، وتجلت ملاصق الشقى كأظف ما تكون .

وأما على صعيد القالب المصاغ فقد توافرت جملة من البنى - هياكية وحضورية - دافعت بها قاطع المدلول على سطح الملفوظ ، منها انقطاع الفعل . فلقد اختفت الأحداث ، ولو قورن بين توارى صيغ الأضلاع فى المرحلة الحاضرة مع توارىها فى المشاهد السابقة لظهرت نسبة الاختلاف معقودة على الرجحان الكامل ، وقد استعاضت البنية اللغوية

الموت قد أصاب عزيزا ، وقد كان لنا في المرعى مثال صادق عن ذلك حين أنطلقت زربته في والده بقصيدته المشتعلة وهو في الرابعة عشرة :

غير مجد لي متى واعتقادي
نوح بك ولا نرسم شاد

كان الشاي متعلقا بوالده إلى حد التقديس ، رأى فيه مثله الأعلى في العقيدة والسلوك ، فلما أفضده كان موته عليه صدمة صاعقة زعزعت كيانه وبنته إلى فاجعة المآل والمصير . وهكذا يفضال إلى الترقى العاطفي في شعر الشاي نغزق ما روينا وجودي ملاده ذو تركيب ثلاث مزجج هو الآخر . طرفة . الموت والآفة .

فالموت - كدلالة قابعة خلف المصامين وكصورة شعرية تطرق على سطح المفرد - لا يكاد يخلو عن كل مظان أغاني الحياة ، فحيثما اسطهم الشاعر إجماع المسألة وجعلت شاعريته تصدر عن معنى الموت مرارة وأسى وتشكيا ، كلما يستحيل الموت مولدا لحال المسألة الوجودية ، فهو نوالا يحيط بها عناصر الانفجار السليبي في المرض والحاجة والتشكّر ... فهو إذن مصب لكل التيارات الخارجية المسطرة على الشاعر شعروا واعية أو مكبولة قهرية .

ويصل الشاعر في تصويره هذا الجانب من الترقى إلى تشكيل صورة الانشطار في قصيدة «ياموت» حيث تقوم المناجاة على سلم من القيم المتدرجة نحو الذوبان :

ياموت قد مررت صدى

وقصمت بالأجزاء ظهري
ورميتني من حائق وسخرت مني أي سفر
فلبثت مرضوض الفؤاد أجزأ أجنحتي بلعبر
ولن نظر إلى ديوان الشاي كلاً لا يتجزأ بمتنا عن بيته الحقة حيث تترامى أطراف المقصود الإنشائي نوحاً إلى اعتبار قصيدة «ياموت» قضية ديمية تقوم قصيدة «الاعتراف» نقضة لها ، فهذه المقطوعة - على وجه التحديد - قد استوعبت في آياتها الخالية حلقة الوازع الحيوي الدائخ لصيرورة الفناء ، لذلك صوّرها الشاي كرسياً تنصب عليه المذنبون ليفضوا بأنهم وليكونوا بالروح والاعتراف خلقاء بالرحمة والغفران .



التراجي في عتَم المشاهد - فضلا عن اختفاء الصّير المحاطب المنفصل - تقلص حضور الصّير المتكّم تدريجيا إلى أن ينجح تماما قبيل النهاية ويستعاض عنه بصير الغائب (٦٦ - ٦٧ - ٦٨) فيتحى بذلك الأنا لِحَلِّ حله المهر . ويزداد هذا الانتحاء بورود البيت الأخير على ازدواج بليغ : ظاهره الثق ودلالته التي ، صيته الذّعاء ومزماه الإقرار ، وعن كلّ المسند يتبدّد صوت الشاعر في انسلاخ وضياح .

أما بؤرة الإحكام الإنشائي فتصعد في مراجعة القصيدة تحت مجهر الفرضية النوعية التي صعدنا عنها منذ المطلق وواكبنا في كلّ مراحل النسخ للترعى ألا وهي تناسخ البنية والحركة بوصفه نغمة امتزاج المقوم اللغوي بالمقوم الشعري ، وإذ قد جلونا خصبة القولود والتناظر في للمح السابق فلا نمانع من استكمال ما رأينا يتبع خط التوافق المحركى على صعيد ازدواج السدى البتالي واللحمة الصّارة .

وللقصيدة في هذا المنظور تحولات مردوجة ، فالشاعر في حركته قد انطلق من إقرار الحرمان ثم طفق يشدّ الفيض والتقدير حتى انهار منه العزم فاعدر وتناقص إلى حد التلاشي . أما طرف المعادلة الآخر وهو الصّير الزام إلى الحبيب فقد تقدّس في الصورة ثم تناقل وانتهى إلى الرّجم ، رجم العبد المتقل إلى ، وعلى هذا السق يتوارى خطان بيانان ، خط مسيرة الأنا وخط مسيرة المحاطب : في المرة الأولى حمرة صوفية لدى الأكل وتجرد وقداصة الثاني ، وفي المرة الثانية استرحام من الأنا ومن المحاطب لا مبالاة ، وفي الثالثة إذهان من لدن لعبد وتشت من لون المعبود .

وهكذا يتجلى نمط التقابل الأول كمحمل رئيسي من محامل بؤرة الفعل الشعري الذي تتمكّن على قواعد البناء اللغوي وحلق في أفق الصّيرورة التسيّ المتعاقبة ، فصاغ لنا ملحمة فيها من فيض الشاعر وحرارة المؤمن وفيها من تواجد الصوفي ولوعة الوهان ما يصير النفس إليها نصيرا .

• • •

وذلك إذن ما يحسم المحور العاطفي الوجداني ضمن ظاهرة الترقى التي تتخلل هيكل «أغاني الحياة» ، أما المحور الثاني الذي تدور على ركعته تلك الظاهرة فهو تأمل . والتأمل ضرب من الحالات الذاتية - هو الآخر - تتمكّن فيها المتهات وردود الفعل معا في صلب الكيان الباطني للإنسان .

وفي أغاني الحياة نشأت متفرقة من القلق الوجداني الذي ليس يتناهي تبلوره إلى التأمّل ، فلم يتمخض بالتالي من جداول فلسفية واضحة ، وإنما جاء في قالب انتفاضات يالسة تنم عن تأملات في منزلة الإنسان ووضع الكائن البشري المرق بين مقتضيات الجسم والروح : ومن روح اليأس في بواعث هذه النشأت تشكلت صور «البك الفحيح» . والتناظر في منطقات ديوان الشاي يدرك عند الاستغراء أن الشرارة القادحة لكل هذه التأملات إنما تنبث من صوت أبيه : والموت عادة فرصة تنبه الإنسان إلى وضعه الوجداني ، لاسيا إذا كان

يا شباب الأسمى يا فجاج المحيم
قد جرى زوولي في الحفم العظم
ونشرت القلغ لوالدع الوفاغ

إلا أننا نفسّر ذلك بأنّه نوع من التجلّد يتمثل في الإقبال على
المساء بكثير من الشجاعة والقرحاج ، هو ضرب من رفض الإحساس
للمادى واستبداله بإحساس مناضل له قائم على أن يزدوج الشاعر ليجرد
من نفسه ذاتا غير ذاته .

ومن مقتضيات هذا النفس الأدبي ما نلصقه في القصيدة من
اتخاذ زمني يجعل حياة الشاعر سقوطا فزياليا حرا ، فلم يعد في وعيه
حاضر ولا ماض ولا آت ، بل تخلص الشاعر من قيود الزمان وتجرد عن
عالم الواقع ، فكان الحدود الزمنية قد اندثرت في عالمه الفنى وهو يودّع
هذا العالم الذى انصهر فيه الجمال والحياة والصلاة والشموخ والأبحر
صابرا متجلّدا .

ومنثقل بطلنا الشاى على حياته الجديدة ، فبعد التجلّد ومقاومة
الأم يدخل الشاعر في حيز الوجود الثانى بموجب اختراقه حدود الزمن
فنفس نفسا من الرضى : رفض العالم ، إلا أنه رفض لا بنى عن
القطع الزمنى وإنما هو مؤذن بالامتداد الروسى في قرار الشاعر .

وبموجب هذا التغيير النفسى وهذا الإصهار التام يصل الشاعر إلى
إشراق تام وفى ذلك إيدان بدخوله في عالم جديد هو عالم المطلق .

• • •

وبنفس النسق التأمل يرد ذكر الإلاه في شعر الشاى ذكرا عرضيا
في غالب الأحيان ، فهو بذلك ذكر غير واع يلجئ إليه الشاعر في صبح
اعتراضية دون أن يميز فيها الإلاه كحقيقة مقصودة لذاتها .

إلا أن الموضوع يستل بنفسه في بعض الأحيان فيشكل بصيغة
الحقائق المهرّدة ، ويتخذ الشاى قالب المفاجأة المباشرة على نمط «رسالة
مفروسة إلى الآلهة» في قصيدة «إلى الله» .

ويجلى الفرق في الحالة النفسية للمضطربة التى تحمّلها الخطاب
وهذا الاضطراب تحركه جدلية ثلاثية تنطلق من حالة الإقرار حيث يتجه
الشاى إلى الله ملتجئا مستغنيا مصورا واقع السلم المؤمن :

يا إلاه الوجود هلى جراح
في لؤاى تشكو إليك الدواى
هله زهرة يمتلها الم

إلى مسمع السقاء الساهى
ثم يتحول الإقرار إلى حالة من الشك تلامس حال الاعتراض في
أشكال من التساؤلات المبدئية عن وجود الإلاه وغايات هذا الوجود :
«عبرولى هل للورى من إلاه راحم مثل زعمهم أوأو
يخلق الناس باسمها ويواسيم ويرنو لهم بعطف إلاهى
إنى لم أجده في هاته الكتبيا فهل خلف ألفها من إلاه
غير أن الحطّ البائى للحركة سرعان ما ينحدر بما يحول بين
الاعتراض والتكرار فالإلحاد ، فتدخل الجدلية في مرحلة الإدعان فإذا
بالاعتراض يتنق عنه التحدى :

يا إلاهى قد اتفق الم قلبى باللى كان فاعطر يا إلاهى

والتياء الشاى إلى الإدعان في روضوع واع وتسلم لإردى هو نفس
لأزمة الطفل والإيمان على حساب الطفل نفسه ، ولا شك أن ذلك هو
الذى ترقى شحنة الفرق الماؤوال الذى يبلغ سنه في قصيدة «الصباح
الجديد» ، وهى قصيدة غريبة في ظاهرها كما ظهرت فيها من متناقضات
صارخة. وقد ذهب النقاد في تفسيرها وتأويلها مشارب شتى : فأنجبه
بعضهم في استنطاقها مذهبا نفسيا ، وأنجبه آخرون وجهة سياسية ،
واتنحى غيرهم منحنى الرومنسيين . ويبدو أن هذه القصيدة عبارة عن
حديث من أحاديث النفس. وهو ضرب من الأدب يخلو منه تراثنا
العربى ، ولعلها قبلت في حالة غيوبة شعرية ناتجة عن غيوبة حقيقية ،
أى ربما قالها بنفسية شعرية غير واعية تمام الوعى. وقد كانت تمر به أزمات
حادّة ، فقد أراد الشاعر أن يبلغنا تصويرا لانتحار أدبى هو ضرب من
تجاوز الواقع الحيرى الذى كان عليه للإقبال على عالم آخر ، عالم الموت
الذى أصبح خيال الشاعر بموجبه أشدّ إحصاءا ، لا يرى فيه عالم العدم
والفناء بل عالم تجديد الحياة : حياة أخرى بديلة تخلصه من قيود الأولى .
وقد تصعب بادئ ذى بده كيف يقبل الشاعر على التوديع المطلق
وهو باسم مشرح :

من وراء الظلام ومدير الحياة
قد دهانى الضباب وربيع الحياة
يا له من دهاء هرّ قلبى صداء
لم يعد لى بقاء فرق هلى البقاغ
الوداع الوداع يا جبال المصوم

هكذا يتخلص محور الفرق في موضوع الحبّ عبر تجربة الحومان
مضوّرة لمساء الحبّ وهو يتجاوز نفسه ، وفى موضوع الحيرة الماؤوية
والقلقى الوجودى انطلاقا من علّة العلل الأولى إلى فاجعة المال .

• • •

ذاك إذن ما يحلّو أحد المهرّكين في مداليل الشعر وهو محرّك الفرق
وقد تبيّن أنّ الشعور بازدواج الكيان النفسى مما يؤول إلى انشطار الوعى
الشخصى بموجب ضغوط معينة تولّد حالة نفسية انعكاسية . ونأتى إلى
المهرّك الثانى وهو الصراع من حيث هو تحدى الإنسان لما يعترض سبيله
من قوى خارجية ضاغطة بالقهر والغلبة .

والصراع في الأدب هو تصوير الأزمات التى تتمخض عن
اصطدام قوتين متضادتين : إحداهما موضوعية والأخرى ذاتية .

وموضوع الصراع في ديوان أغاني الحياة مرتبط بالظروف
الإجتماعية والتاريخية التى عاشها الشاعر ارتباطا عضويا قائما على تفاعل
جللى دائم ، وهذا الصراع هو الأعركان ثانيا ، إلا أن ثابته ليست
آية وإنما كانت زمينة تمكّلت أولا في اصطدام وعى الشاعر بالقوى الغالبة
وهى قوى الاستعمار ، ثم تمكّلت في مرحلة لاحقة في اصطدامه بالشعب
المستعمر نفسه .

هذان مشهدان لفصل واحد هو فصل الصراع ، وبين المشهدين
توالد ، إذ هما مشهد الأبنية العلوية المنعكس على مشهد الأبنية

الماضي والحاضر على إحساس النفس ليدعها إلى رؤية المستقبل ،
والثالث حصار الأدب الذي كرس الشعر بكاء للربوع الدائرة .

وبين هذه المردوجات المتقابلة يبرز صوت الشعر المتجدد فيسقط
الشاعر من نفسه صورة على المصلح ، ومن الشعب صورة على المستبد ،
فأثنى القصيدة نقطة تقاطع قوتين متضادتين ، ويتحول اللفظ للمصاغ
على عمود الشعر جولة تراجيدية بين الوعي الفردي والوعي الجماعي ،
تطابق فيها الأنا - وهو ضمير الشاعر - مع ضمير الغائب ، صوت
المصلح ، مثلاً تطابق الـ (أنتم) - ضمير مخاطبين أبناء الشعب - مع الـ
(هم) ضمير الحاضرين المستبدين .

فلو سمعنا إلى استطاق التصوير الشعرى لبانت لنا القصيدة ذات
رسم يباين انطلاق من رفض للموروث ثم تنازل بتصوير الحصار حتى يبلغ
أسفل الحركة في (تأويب الزوايا) ، وعندئذ تصاعد المد وتبدلت الحركة
فتشكلت صورة القداء حتى نُفِست إلى الأمل والإشراق .

ومن رام استكمال مميزات الصبغة تسعى له استكشافها من طبيعة
القافية في تعاطف وروبها ووصلها مع الزدف لللازم ، ولما كانت نوعية
الزوى على ما هي عليه قد قامت في القصيدة ظاهرة من الانسراج من
طبائع ثلاث :

أ - رج الزوى على المفرد :

- في (الزوج) من (المحاج) (٤)
- و (الصباح) من (التوايح) (٥)
- و (استباحات حبالا) من (استباحه) (٨)
- و (سبحت) من (صباحه) (٣)
- و (حكك) من (قراحه) (١٠)
- و (الرواحي) من (للناحه) (١١)
- و (الحب) من (سجاحه) (١٣)
- و (الحياة) من (وشاحه) (١٥)

ب - رج المفعول على المفعول بغير من التناهم للمفعول :

- الصف والرج والعفاء (١)
- إنا تحرى لحطب ثقيل قد هرقنا (٢)
- وتوخوا طرائق الصف والأرهاق نوا (٦)
- لا أبال وإن أريقبت (١٢)
- لا أبال وإن أريقبت دعاني لعماء المشاق دوما صباحه (١٧)

ج - رج المفعول على المفعول بغير من التظنية التعليلية، يتحول
المفعول بها إلى روى داخل مزدوج بناً في نفس البيت أو بين
بيت وآخر :

- لت أبلى لصف ليل طويل (١)
- لصف ليل طويل (١) - لحطب قبل (٢)
- ألبوا روحه قبض اضهاد فلذلك شاكك (٤)
- غير أنا تايوتنا الزوايا وانباحت حبالا (٨)
- لا أبالي وإن أريقبت دعاني (١٢)
- دعاني (١٢) الليالي (١٣) غير آتى (١٤)

• • •

القاعدية ، وكلاهما قد تحدد تاريخياً بنقطة انطلاق التبهات الحركة
متجسمة في وطنية الشاعر وتفرغه لاسترقاء واقع أمته .

والوطنية - كما علمت - شعور ذاتي يرضخ الإنسان بموجبه إلى
دوافع نفسية ومتازع ذاتية يتألب فيها مع المجموعة البشرية التي إليها
تألبا وجدانيا انفعاليا ، والشعور الوطني عند الثاني حاد يصل إلى
الذوبان والانسهار في الزمر الوطني الأول **هذه تونس** ، فتقوم بين
الشاعر ورمز عاطفته علاقات من الحب والإخلاص ثم التفاني
فالقداء :

ولا شك أن مركز نقل الوطنية على نهج العشق والإخلاص قد
جاءت به قصيدة **هونس الجميلة** :

لست أبكى لصف ليل طويل
أو لترحل فتد القداء مراحه
إنما عبرني لخطب لقبل
قد هرقنا ، ولم نجد من أراحه
كلنا قام في البلاد محطوب
موقظ شعب يريد صلاحه
ألبوا روحه قبض اضهاد
فلذلك شاكك برز جاحه
أعملوا صوته الإلهي بالصف ، أمالوا صداده وتواخه
وتوخوا طرائق الصف والإر
هناك نوا ، وما توخوا مراحه
هكذا المخلصون في كل صوب
رشدت الرضى إليهم مناحه
غير أنا لناويننا الرزيا
ولنباحت حبالا نى استباحه
أنا باتونس الجميلة في لج
الموى قد سبحت أى صباحه
شروعى حبك العميق وإنى
قد تلذذت مرة وقراحه
لت أنصاع للراعى ولو متت وكنت على شبابى المناه
لأنبأنى ... وإن أريقبت دعاني
لعماء المشاق دوما صباحه
ويطول المدى كريد الليل
صادق الحب والولاء وسجاحه
إن ذا عصر قلعة غير آتى
من وراء الظلام شئت صباحه
صبح النحر مجد شعبي ولكن
سكرة الحياة يوما وشاحه

ولورنا استشفاف نبعها الإنشائي لتوصلنا إلى استباطه بالاعتاد
على اعتبارها اقتجارا شعريا بنبته سلطة من التعارضات للنتلة إلى
أضرب من الضدام بين القوى المتضاربة أو القيم المتخالفة .

فأقول المتضابلات الضاغطة حصار الواقع الذى تظافر فيه تسلط
للمستمر وتردد الشعب على وعى الشاعر : وتأيينا حصار الزمن إذ نتجح

كلّ تلك الظواهر لما ينشئ البُستَ فيه نغمًا وإيقاعًا وحنّ
بنائيًا ...

...

وإذا عدنا إلى تواصل إلهام الوطنية ضمن أغاني الحياة وجدنا الشابي يمكف على استقراء واقع شعبه وهو يريزج تحت كابوس الاستعمار، يستترق دماؤه، ويترّ خيرات، ثم هو بعد هذا وذالك يلجم صوته بالكبت والغلبة القاهرة. وينظر الشاعر إليه في ذاته فيراه شعبًا طوّقه قرون الانحطاط فكيفه يقبّو من الوهم والضلال هي إلى الانسلاخ والتشخّ أقرب منها إلى المعالم الحضارية المميزة، وبعد أن يقرّ الشاعر بالواقع المعطى :

البؤس لأبن الشعب يأكل قلبه
والجهد والإلـواء للأغـراب
والشعب محصور الجفون ملثم
كالثقة بين الدلب والقصاب
يخترن إيمانه المطلق بالشعب وبطاقاته الإيجابية وذلك عبر إيمان بالقدرة على هجر كومان أفراد الأمة لإخراج طائفتها الخلافة من حيز الكبت إلى حيز الانطلاق.

ألا إن أحلام البلاد دليـنة
لجـمجم في أفعالها ما لجـمجم
ولكن سباني بعد لأي نظورها
وينبثق اليوم السدى يترم

هذا الإيمان تنمكس نتاجه الفنية فإذا بالشابي يحاول أن يستق منابع إلهامه في إيمانه بشعبه فيبرز شعوره بعـب المسؤولية الفردية في صلب المسؤولية الجماعية مفرًا عن الأحاسيس الذاتية المنصورة في الأحاسيس الجماعية، وهكذا تصل قوّة العزيمة وصلابة الإرادة وطرفة الإيمان إلى حدّ تجميع المعجزات التحدّية للقوى الروحية المتعالية :

إذا الشعب يوماً أراد الحياة
فلا بدّ أن يستجيب القدر

وعندئذ يدخل الشابي في المرحلة الحاسمة من الصراع وهي مرحلة مقارعة الاستعمار. وديوان «أغاني الحياة» ثورة متصاعدة انفجارية تبلور في الإنذار والتهديد والتحدّي، فيكون بذلك ضرب من تجسيم الإرادة الشعرية بتجوير اللفظ حتّى يتحوّل إلى فعل واقع، وهكذا تحمل الثورة في طياتها صيحات تبشيرية مشرقة :

ألا أيها الظلام المنـبـد
حبـيب الظلام عدو الحياة
... رويدك لا يـلـتـنـتـك الـريـح
وصحو الفصاء وصحو الصباح
... سيخروك السبل سيل الفناء
ويأكلك الماصف المنفعل

ثم يعمد الشابي إلى تجاوز التجربة التونسية فيصدهح بالثورة على كل أصناف الاستعمار في أيّ وطن كان، وهي ثورة باسم القيم الإنسانية والمبادئ المجرّدة من حرّية وعدالة وإنصاف ترمي إلى التقديد بكل مظاهر الكبت والتصف. وعندئذ ينتج الشابي جبهة صراعية جديدة وهي مرحلة استنهاض الشعب وإيقاظه، فيصطلع برسالة الأديب الواصي والمفكر المتحرّم ويقتّم روالع فيه هي من الشعر المهادف الصافي، ليجلو في مجملها تحسّس الشابي سيل بث الوعي في نفوس الشعب المتردد بخنا عن «بقطة الحسن».

وتكون من الشابي محاولة لتحريك التواكن يجرّد لها اللفظ الشعري ويصوغه صياغة ملائمة متدرجة من الإغراء والتزيين في الحرّية إلى الاستفزاز أحيانًا بالوخز الضمّي والصريح :

يا ابن أمي :
خلعت طليقاً كطيف النسم
وحسراً كنسور الضمى في سماء
إلى الشعب :

أين يا شعب قلبك الخائف الحساس أين الطموح والأحلام ؟

فلما لم يجد الشاعر صدق لدعوته تأزمت حاله وتأزمت بذلك روابطه وشعبه فيدير ثورته النافقة صوب الشعب، وإذا بكثير من الأشعار الصارخة يتحول فيها لبيب الشابي ضد شعبه. فيوجه إليه سهام لفظه الشعري المتجذّو ولاسيّما في قصيدته «النبي الجهول». وقد نشأت مشارب النقاد في تقييمها فن «انزياحية» إلى «رجعية» إلى «فشل ويأس واستسلام». والقصيدة عمل انفجاراً هو نتيجة ضغوط تسلّطت على وعي الشاعر الفردي. والكبت كثيراً ما يؤدي إلى الانفجار فيكون ذلك بمثابة ردّ فعل يبعث القوة الانفعالية إلى الإبراز، فعاطفة الشاعر نحو شعبه كانت عاطفة حبّ بلغت حدّ الانصهار، فإذا بها تستحيل ثورة عنيفة إلى حدّ النقمة، فوقف الشابي يفسر نفسياً وإن لم يبرر ذلك أن هروب الشاعر إلى الغاب إنما كان تعويضاً عنّا أصابه بعد أن تسلّطت عليه قوة ضاغطة انتجت اختياراً طئي على الوعي فأذّى إلى ردّ فعل عنيف، وحمله على إرادة القضاء على كل ما يمكن أن يعرقل ثورته، وأن كان منه وإليه.

وفي هذا المقام ينشئ يسر - لو رما تحسّس بنية الديوان في تلاعبها مع الحركة - أن توأم بين «النبي الجهول» و«تونس الحبيبة» من حيث كانت الأولى امتداداً للثانية واعتراضاً عليها في نفس الحين، فكرونان في تواجدهما كلفية ولفظية، يجرّد لها الديوان برسمه تأليفاً ذا جدلية كتيّة.

وكذلك لو ذهبنا بالبحث أشواطاً لبلنا به تمامه عند تحديد بنية الديوان على مسار الحركة فتبين عندئذ كيف إن التقرق يصبّر البعد السكوني القار متطافاً مع بعد الصراع الذي هو حركي صائر بالضرورة. فلنّ بدأ التقرق ظاهرة باطنة انعكاسية فإن الصراع قد جسد التلقق الخارجي القائم على تجاوز الذات، وكلاهما يستمد النبش الشعري من إلهام القجلة الذي جاء تصويره ملحمياً وصوغه إبداعياً.

مكتبة الخسارنجي

للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير
١١ شارع عبد العزيز بالقاهرة ٩١٥١٤٨ / ٩٠٦١٤٨

تقدم مجموعة مختارة من إصداراتها

- ١- الإحاطة في أخبار غرناطة ٤ جزء
- ٢- ربحانة الكتاب ونجعة المتأثر ٢ جزء
- ٣- الوسائل في معرفة الأوساط
- ٤- مناقب الإمام أحمد بن حنبل
- ٥- منهج القرآن في تربية المجتمع
- ٦- الألف المختارة من صحيح البخاري ٢ جزء
- ٧- الاتجاهات الفقهية عند أصحاب الحديث
- ٨- الفصل في الملل والنحل ٥ جزء
- ٩- الإرشاد
- ١٠- الحضارة الإسلامية في المغرب والأندلس
- ١١- المجتمع الإسلامي والعلاقات الدولية
- ١٢- المجتمع الإسلامي وفلسفته المالية
- ١٣- الإنسان مسير أم مخير
- ١٤- رسائل الجاحظ ٤ جزء
- ١٥- خزائن الأدب الجليل
- ١٦- فصول في فقه العربية
- ١٧- المدخل إلى علم اللغة
- ١٨- اشتقاق الأسماء للأصمعي
- ١٩- العربية ليوهان فلف
- ٢٠- أبعاد متطورة من الفكر التربوي
- ٢١- سيكولوجية الشخصية المعوقة للإنتاج
- ٢٢- سيكولوجية الحوادث وإصابات العمل
- ٢٣- الشخصية ومبادئ علم النفس
- ٢٤- أثر الإسلام في الكوميديا الإلهية
- ٢٥- حسابات قطع المعادن

تحقيق: د. محمد عبد الرحمن

تحقيق: د. محمد عبد الرحمن

تحقيق: د. محمد عبد الرحمن

تحقيق: د. محمد عبد الرحمن

تحقيق: د. محمد عبد الرحمن

تحقيق: د. محمد عبد الرحمن

تحقيق: د. محمد عبد الرحمن

تحقيق: د. محمد عبد الرحمن

تحقيق: د. محمد عبد الرحمن

تحقيق: د. محمد عبد الرحمن

تحقيق: د. محمد عبد الرحمن

تحقيق: د. محمد عبد الرحمن

تحقيق: د. محمد عبد الرحمن

تحقيق: د. محمد عبد الرحمن

تحقيق: د. محمد عبد الرحمن

تحقيق: د. محمد عبد الرحمن

تحقيق: د. محمد عبد الرحمن

تحقيق: د. محمد عبد الرحمن

تحقيق: د. محمد عبد الرحمن

تحقيق: د. محمد عبد الرحمن

تحقيق: د. محمد عبد الرحمن

تحقيق: د. محمد عبد الرحمن

تحقيق: د. محمد عبد الرحمن

تحقيق: د. محمد عبد الرحمن

لابن الخطيب

لابن الخطيب

جلال الدين السيوطي

لابن الجوزي

د. عبد الفتاح عاشور

م. روض عبد السلام هارون

د. عبد المجيد محمود

لابن حنبل

لإمام الحرمين الجويني

د. حسن علي حسن

د. محمد الصادق عيسى

د. محمد الصادق عيسى

د. فؤاد العقلي

د. رمضان عبد التواب

د. رمضان عبد التواب

د. نبويه يس

د. فنج عبد القادر

د. فنج عبد القادر

د. فنج عبد القادر

د. فنج عبد القادر

د. فنج عبد القادر

د. فنج عبد القادر

د. فنج عبد القادر

د. فنج عبد القادر

د. فنج عبد القادر

د. فنج عبد القادر

ترجمة: جلال طاهر

إبراهيم الرشيدى



ماذا يبقى منها ... ؟

(١) يجمل لمن يتعجب تاريخ الظواهر الأدبية واتجاهاتها أنه بإزاء شريط من الفوحت والمشاهد ينسج اللاحق بها سابقه . وبغلي الحديث فيها قدجه إلهاء مطلقاً أو جزئياً ، فلا يبل متظروا في النهاية سوى المشهد الأخير . بيد أن مراجعة هذا المنظور لا تثبت أن تكلفت لنا عن الكثير ، فهذا الجنب لم يبلغ القدم بقدر ما ورت منه ، وعناصر المشهد الأخير لم تنكر من عدم ، وكل ما حدث هو تحول في مراكز القفل التي تحلها تلك العناصر ، واختلاف في زوايا الرؤية ومقادير الضوء التي تفل على هذه النقطة أو تلك من رقعة المشهد ، وحينئذ قد نذكر على الفور ما قاله تينيانوف Tynianov - وهو واحد من أبرز وجوه المدرسة الشكلية - من أن التطور الأدبي لا يعنى التعاقب بالضرورة ، بل هو لا يعدو أن يكون «تبادلاً في أنظمة الظواهر الأدبية» (٢) ، حيث تتناوب مواطن الأهمية بين التيارات الأدبية والتقليدية ، فيلمع أحدها حين ينطفيء آخر ، دون أن يفضي هذا بطريقة آتية إلى موت ذلك الأخير أو فقدان تأثيره في التيار الوليد .

ستدرك على مبادله أو لآمل محمول اهتمام ليست قلب الأدب، وإن وقت حوله ، حتى بعد ها الاهزاء الذى أصاب التشكيلين كسجاعة ونشأ منهجى منظم ، نرى وفرة من قضايا تراثهم النقد: تنداح ضمن طرائق واتجاهات لم تفقد حرارتها بعد الأمر الذى يشغل بوضوح في مبادئه حلقه «براج اللغوية ، ثم في دراسات البنية وتطبيقاتها في مبادئ للمرة المختلفة .

ونريد فيما يل أن نخبر صدق هذه المقولة فيما يتعلق بالمنهج الشكل خاصة ، فهذا المنهج التقدي رغم تميزه من حيث البيئة والظروف التاريخية التي نشأ فيها ، لم يفقد صلتها بالمناخ الأدبي السائد منذ مطلع هذا القرن ، ولم ينفصل من بعض تأثيرات المودرنيزم الأوربي ، رغم محاولة الفرد عليها ، كما أنه - وبغنى القدر- لم يجل من آثار باقية في الساحة النقدية ، وحتى بعد غياب رسمي في أواسط العقد الرابع من القرن ، حين توزع أنصاره ما بين مراجع نفسه أو



قد لا تصدر على ذلك القارى . إذا أوجها إليه بالملامحة الحبيبة بين الوقحين . ورغم ذلك يبنى الحذر من المضى في تبسط الأمور إلى أبعد من هذا الحد . لأن الإيقاع الشعرى لدى الشكليين معنوية الصنوع والتركيب لم يعد ظاهرة نسبة مرعفا ذات الشارح . بل قد موضوعا لتحليل منجى يتكى . على نتائج الدراسات الصوتية الحديثة . كما يتكى . على حصول اهتمام قد تبدو بعيدة عن الدراسة الأدبية كالرياضيات والإحصاء وحتى الفيزياء . لقد أفضى التحليل الإيقاعى على أديبهم «علاء» . ونشر نوماشفسكى (سنة ١٩٢٣) ليقترح ما أسماه «علم حن الشعر» (Intonation) . على حين ذكر «برنشتاين» اهتمامه على طريقة «الإيقاع» . تلك الطريقة التى تعد على نغمت البدء والوقوف ونبرة الاستغناء والحواب وصاحة الزمن سرعة وإبطاء وهكذا . وعنده «أن التأويل الإنسانى للممثل الشعرى يمكن أن يقارن» - فى أعيت ومنجته سما - بطريقة الموسيقى فى تلجها لنص أغنية أو كلمات شئيد «(١)» .

لقد أفضى بنا الحديث عن الأثر الرمزي إلى نقطة كان التجذع الطبعى يستوجب تأنيها . ورغم ذلك يقتضي القائم ألا نترك ذلك المحيط الأخير دون وقفة متأنة . ذلك أن النظرية الموسيقية فى أشعار «برنشتاين» إلى طرف منها تقوم على افتراض أن الإيقاع الشعرى يماثل الإيقاع فى الموسيقى . وهى من ثم تربط الزمن الشعرى بالزمن الدال للشد . وتصرف اهتمامها إلى الطرق التى بها تخفص الصوت أو تظفر . وتسرع أو تبطى . وعد أو تقصر . وقد تكون طرق كذلك بالغة القيمة فى نغذية الإيقاع . وبخاصة إذا القرت بالتجربة العملية ومحاولة الاستغناء للموسيقى . يد أنها لا تخطو - فى التحليل الأخير - من ذاتية . لأنها ترتكز إلى تأويلات إنشائية يلعب اختلاف الأفراد دورا خطيرا فيها . وقد يخطئ الشد وقد يصيب وقد يضيف عناصر أو يحذف أخرى . الأمر الذى يؤدى إلى اهتزاز الخط الإيقاعى فى جسده .

يبد أن هذه الفكرة اللاتية فى التأويل الإنسانى ما تثبت أن تفصيص كثيرا حين ينظر إليها فى ضوء استدارات الشكليين على نظرية «الوزن الشعرى» . فالخطأ فى التأويل قد يكون مؤثرا فى ظل نظام وزن يحدد على وحدة الضميمة . سواء

شعر «الكستربوك» من قبل على معنى الإيقاع . وهكذا يمكن الرعم بأن الشكليين إن غرخوا على الرزمين فى محاولة «لتحرير الكلمة الشعرية من الاتجاهات الطبقية والدينية المتصوفة التى أغلها بها هؤلاء الرزميون» «(٢)» . لقد انطوا معهم فى نقطة البدء على الأقل . لى تحرير الكلمة من أسار الدلالة الوضعية للسلطة . وربط هذه الدلالة بسباق الكل الشعرى . بل قد انطوا معهم فيها هو أهم وأخطر . فى النهاية الباقلة بالمخالب الشعرى والموسيقى فى القصيدة . ووظيفة الإيقاع والوحدة الصوتية والتركيبية عما يبنى الشكل الشعرى قبل كل اعتبار .

لقد كان مالماربه S. Malmarmه ضهير الرمزية وشاعرا الأكر - يرى الشعر مرتبطا فى أثره الجبال بقدر ما يقوم به السياق الصوتى من عمل . وأنه لتحقيق الوضع الصوتى الكامل فى الحيلة الشعرية يبنى الشخص من نغمة اللغة وغرض الألفاظ وتقاليد التميم . ولا يبنى ذلك إلا عن طريق ما يسمى «إعادة الصياغة» . بحيث تصبح الكلمات فى انسجامها وتعاملها كالألحان الموسيقى الذى يجم من اضطراب إحدى نغماته اضطراب إيقاع الحيلة الموسيقية برمتها . ومن ثم فإن صدق الكلمة عند الرزمين لا يشتغل فى تنجته . بل فى ما يواجمها ويتناغم معها من الكلمات تناعا صوتيا غير مفيد لمعدود الدلالة الأولى . وهذا جميعه تنفذ وحدة القصيدة صلابتها التقليدية . فلا تعود مرتكزة على المنطق أو الواقع . بل تعدو وحدة سيفونية تنوع نغاتها تنوع إيقاع الحياة النفسية لدى الشاعر . ولأن اقتضت جسيما من حيث عضويتها فى العمل الشعرى «(٣)» .

ترى هل أولئنا جميعا عما نحن بصدهه ؟ وهل هو محض مصادفة أن ترى هذه العناية البالغة بالمخالب الإيقاعى مبررة فى تصانيف الدراسات الشكلية بعد أكثر من ربع قرن ؟



(٢)

ولحق أن هذا التوصل المتبادل بين فكر الشكليين وما سبقهم أو أعطيهم من تيارات لغوية ونقدية ليس بعيدا عن طيبة الإطوار الذى اضطرره لشاغلهم منذ البدء . فهم لم يظفروا على أنفسهم اسم «مدرسة» . كما هو الشأن فى المذاهب الأدبية الكبرى . وإنما كانت هذه التسمية من صنع من درسوا الحركة وأروحوها فيها بعد . وهم لم يولعوا بعملية التنظير الفلسفى والمخيل التى لجعل من فكرهم تيارا محدد الملاحج والتصور .

بل على التقيس من ذلك . كان أول ما أثار اهتمامهم نقاط مدرسة الصوتيات التجريبية Experimental Phonetics . ذلك النشاط الذى تعرض لمراجعات دراسية ونقدية شاملة من قبل أعلام الشكلية أمثال :

«لبنياتوف» . «برنشتاين» . «الجنجنادوم» . «جاكوبسون» . وهى مراجعات تم من هادرو اهتمامهم ونظير إليها . هذا فضلا عن أن قرائهم من الدراسات والبحوث لم يجل من إيطار صريح لاستخدام مصطلح المنهج Method دلالة على طريقتهم فى التحليل النقدي وهنوقا لها . فهما «بريك» . «بكتب» (سنة ١٩٢٣) عن «المنهج الشكل» . و«شكولفسكى» . يستخدم لنفس المصطلح عندما يفرس فى الجدل الدائر حول هذا التمييز (سنة ١٩٢٤) . هذا على حين أقر «الجنجنادوم» أن يمزج بين مصطلحى النظرية والمنهج فى دراسته «نظرية المنهج الشكل» سنة ١٩٢٧ «(٤)» .

لقد انفتحت مرونة الإطوار إلى مزيد من حرية الحركة فى الأبعاد والفضاء . فحين تليورت الشكلية فى العقد الثقل من هذا القرن فيها حرف اصطلاحيا باسم «جاعة دراسة اللغة الشعرية» Opoyaz «(٥)» . تلك الجبابة التى التفتت من مدينة «موسكو» فلرا لتعاملها الشعرى والنقدى . كان ما يزال مائلا لى أذعان دعائها وتحت أبصارهم حصاد الرزميين الروس الذى تما لورا مائلا فى العقد الأول من القرن . وهذا وكأنه استقطب لأبرز ما خلفه الرمزية الأوروبية من ملامرات فى الشكل الأدبى بخاصة . وجاء كتاب «يل A. Bely» . «الرمزية The Symbolism» الصادر سنة ١٩١٠م ليل على معنى النقد ما دله

الاجتماعي في النشاط الإبداعي والوظيفة الاجتماعية للفن ، وتعد هذه المراجعات حتى لعمل التحليل - إن لم يكن الشك - في دلالة بعض المصطلحات الأساسية مثل « لغة الشعر » ، فمن من هذه اللغة لتسا بؤازة غط قرى واحد ، بل نحن - حسب ما يرى جاكوبسكي - أمام عدد من « الأساليب الوظيفية » يختلف فيها الشعر المعنى عن الشعر الفاعل ، كما يختلف الشعر الخاطي عن شعر الأهل ، وهكذا يبدو مجالات استخدام اللغة الشعرية متنوعة جتزع وظائفها .

وإذا كانت الوظيفة عبارة عن شكل اجتماعي يدخل في دائرة ارتباط مع الأدب من طريق اللغة كما يتصور الشكليون ، فإن معنى ذلك أنهم في استداركاتهم قد تفحصوا شوطاً طويلاً في التراجع عن نقاء الشكل الأدبي واستقلاله ، ولعل « شكوفسكي » كان يستشر هذا المعنى حين وقف ليحاضر سنة 1930م فلم يجد لحاضرته عنواناً سوى أنها « تذكار خلطة علمية » ، وسواء كان حديثه ذلك اعتراضاً بالخطأ أم حيرة على الظروف التي ألجأته إلى الارتداد عما لم يكن ليحدثه ، فإنه في الحالتين واحد من النداء التي أدت بالحدس إلى الشكلية بعد رحلة تاهزت العشرين عاماً ... رحلة تركت - على قصرها - أثراً واضحاً في تايح التحليل الأدبي ، وخلفت مجاً متبيرة في حقول البنية الصورية والتكبيية والإيقاعية للغة الشعرية ، كما كانت نواة دارت حولها الدراسات البنيوية في شق أصقاع أوربا ، ووصلت بطريق مباشر إلى فكر أعضاء حلقة « براج » اللغوية (١٧) ، وبادى مدرسة النقد الجديد في أمريكا ، وحيأت المجال - في النهاية - لاستقلال بعض الطرق الرياضية والإحصائية والمعملية في النقد الأدبي الحديث .

(٤)

كانت معركة الشكلين منذ البداية في « فنية الشكل الأدبي » ، وفي معركة كهذه لم يكن مستغرباً أن يكون المزل على ما به يصير هذا الشكل شكلاً ، على أدوية الأدب من حيث هو فن بالغة في المقام الأول ، ومن ثم تحتل نقطة الارتكاز لديهم في طرق البحث الفيلولوجي وقضايا علم اللغة خاصة ، واستأثرت الأشكال الصورية منهم بتجارب وإحصاءات متنوعة عن عدد الأصوات المترددة ، وعدد مرات التردد ، والنظام الذي يوجبه نتائج

قيمتها إلى ما تلت عليه ، فإن التحليل الشكلى يجرع إلى هذه الكليات من حيث هي « الواقعة الأدبية » بكل زعمها وحدتها ووظيفتها .

قد صيحت في هذا الكتاب - لأول مرة - الأتائم المبكرة لمجاعة دراسة اللغة الشعرية ، تلك المجاعة التي قست المنتج الجديد وأضفت عليه الصفة العلمية للنظمة ، وما لبت دراساتها التالية أن حققت هذه الصيغة وحددت مناطق اهتمامها تحديداً قاطعاً (١٨) ، فن موطن القلب من هذا الاهتمام كانت اللغة الشعرية ، بحسبانها - من وجهة نظرهم - قسماً شديداً الوضوح واليز من لغة النثر ، فشكل منها نظامه على مستويات التحليل المختلفة ، كما أن لكل نظام لغوي منها وظيفته ، فالأولى هي يصيل قيمته في شكله ، والثاني « عمل » يستمد قيمته من وظيفته في نقل الدلالة والقدرة على التوصيل .

ومع مفرق العقدين الثانى والثالث من هذا القرن نبدأ مجاعة الشكلين حقبة جديدة من سميتها التي لم تستمر طويلاً ، فبحسب نوع من الاندماج بينها وبين « مدرسة موسكو اللغوية » ويكون من نتيجة هذا التراجع العلمى أن ينضم إلى تيار الشكلية بصفة رسمية كل من الناقدتين اللغويتين الشهيرتين : « رومان جاكوبسون R. Jakobson » و « ج. فينوكور G. Vinokor » ، وبعد تنظيم المجاعة في إعلان لدى « دورى تشرة مجلة « حياة الفن » (١٩) ، وتصدر عنها ورقة من الكب والدراسات النقدية واللغوية تخطت في تأثيرها نطاق المحلية الضيقة ، واستطاعت - لها بعد - أن تشكل حجر الزاوية في دراسات - حلقة « براج » اللغوية ، ثم في نظرية « البنية » بوجه عام ، ولأشك أن شخصية « جاكوبسون » بنشاطه الموفور ، وانتقاله الأسطورية بين موسكو وبراج وأمريكا قد لعبت دوراً رائداً في اندفاع آماد هذا التأثير (٢٠) .

قد بلغت الفلكية ذروة ازدهورها في أواسط العشرينيات ، يد أنها وقد ولعت لواء الشكل الأدبي دون أن تكتوثر كثيراً بمحاولاته السباسبية والاجتماعية ، لم تتج من قولوس النقد الرسمى الحاد ، الذى بدأ ينوشها من هذا الجانب بصفة خاصة ، كما لم تتج من اهتمامات داخلية معها عدم وحدة الرأى بين دعائها ، ولم يكن هذا أو ذلك يفسى دون نتيجة ، لما يكاد النقد الثالث ينصرم حتى تبدأ موجة من المراجعات الذاتية والاستدراكات على بعض مفاهيم للنسج ، وخاصة لها يعلق بالحد

اعتدلت هذه التقبيلة على النثر أو طول المقاطع اللغوية ، ولكن الحديث هنا أن الشكلين لم ينجروا الضميلة وحيدة وزنية حاسمة في هذا المقام ، « فالوحدة الأساسية في الإيقاع ليست الضميلة ، وإنما هي البيت كله ، وليس للضميلات وجود مستقل ، وهي لا توجد إلا حسب علاقتها بكامل القصيدة » (٢١) ، وهكذا يمكن القول بأن نبرة الإنشاد أو طريقته الإلقاء إن أسهمت في تلوين الإيقاع داخل البيت ، فإنها تظل محكومة بحلقة توتر دائم بينها وبين وزن البيت ثم بينها وبين إيقاع القصيدة في جملة ، وهكذا - أيضاً - يصبح الشعر ضرباً من « العنف المنظم » يرتكب بحق اللغة اليومية ، فالوزن نمط ، والإيقاع العادى للكلام حافر ، وإذا كان النمط بطيئة سكونياً ، فإن الحافر الإيقاعى ديناميكى ، وهو يؤثر في اختيار الكليات وتركيبها ومن ثم المعنى العام للشعر (٢٢) .

(٣)

وإذا كانت الشكلية في خطواتها الأولى لم تحل من أنداء الرزمة ، فإنها بالتل لم تكن بعيدة بسمها وظيفيا من صيحات التجديد التي غمرت الساحة الأدبية في أوربا كلها مع مطلع القرن ، وكان رجع هذه الصيحات في الأدب الروسى غامراً ، فبالإضافة إلى التزعة المستقبلية Futurism التي رادها فلاديمير مايفوكسكى ، ترى عدداً غير قليل من الأدباء والشعراء باحثون حول مجلة أطلقوا عليها اسم « إله الفن لدى الآخرين - « أبولو » (٢٣) - موجين بذلك إلى ما يميز تاجهم من ولوح بالماضى ، ورغبة في العودة بالشعر إلى منبج الأول من النظرة الإنسانية والطبيعية البكر ، ولم يكن محض مصادفة أن تضم هذه المجلة بين كتابها أسماء متكون لها بعد من أصعدة المنهج الشكلى ، أمثال : « إيتنهام » ، « بوهوفمايفسكى » .

ولن نقضى جهداً في طلب المنظر التاريخى لنيل الشكلية ، إذ صنتنا في المقام الأول انصفاً على الفكر النقدي المعاصر ، ويمكن أن نغير هنا إلى مرحلتين بلزوين في مسار تفاه وظهوره ، تبدأ أولاهما بكيب معبر الحجم للكتور شكوفسكى نقر سنة 1918م تحت عنوان لا يجر من هراية : « بحث الكلمة » ، الذى قصد به إلى إحياء دور الكلمة في التركيب اللغوى ، والفتوى إليها باعتبارها كياناً حياً له فاعله واستقلاله . وإذا كان التحليل النقدي التقليدى يحد إلى « التعبير » الكليات حين يرذ كل

ونلاحظ أن تلك النطقة الأسيمة هي التي نسر لنا سر الاحكام الشديد من قبل الشكليات بلغة الشعر . فهي اللغة الأصغر في سلم الأساليب الوظيفية ، والنتيجة فيها بنية الرمز اللغوي تغطي كثيرا على حجم البنية بالرموز ، كما أنها ليست أومانيكية الطابع من حيث استغلال الوسائل اللغوية ، بل تتميز بالتطهير الشديد في انشاء المواد وتنظيمها ، ومن ثم يمكن القول بأن لها أفعالا خاصة لا يمكن أن نتاجم أو نتعد عنها ، قد تبدو اللغة الشعرية - أحيانا - وكأنها إصلاص مبعثي منظم بالأحرف اللغوية ، ولا يتجلى هذا الإصلاص فيها يسمى بالفرقعة الشعرية ويجازاتها الصربية والتورية فحسب ، بل يصددها إلى الطابع المجازي الذي تصب به هذه اللغة ، إذ هو طابع يلقى بالدلالات الوضعية الأولى للكلمات ، ويعدنا بالترج والتركيب والحظف والإصلاص دلالات فنية لغوية ، هي بمقتضى الشعر أهم وأولى من تلك الدلالات اللغوية الوضعية^(١٧) .

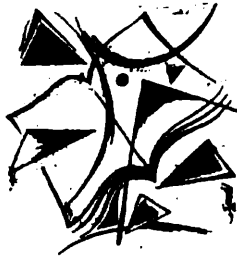
(٥)

ولعله قد اتضح - من قة - أن مقولة « الطريقة » في إطلاحيها تم في تطبيقها على بنية العمل الأدبي كانت حبر الزاوية في النقد الشكل ، فقد أعانت رواده على الفكاه من أسر التوازي الحقيق بين تشكيل والمضمون في الظاهرة الأدبية ، وهي ظاهرة مضمونية متكاملة بطبيعتها ، ومضمونيتها تقتضي بالضرورة أن يكون التأثير الجمالي مرتبطا بها ككل ، ومعتقا بها كواقعة ماثلة ، وليس كمشروع مفروض ، وإذا كنا قبل التفرقة بين اللغة والكلام ، لإننا بالمثل - وبمختلفهم - بنى أن نقل التفرقة بين مكونات العمل الأدبي ، وهي مادة صماء ، وهذه المكونات بعد أن تتخلق نظاما حيا من التركيب والملاقات ، فهي في الوضع الأول في حالة غيب جبال كامل ، وهي في الوضع الثاني في حالة حضور جبال كامل ، وهي في وضعها الأول قيات مهيمة لا قيمة أدبية لها ، على حين أنها في وضعها الثاني تتشد قبسنا من النسق الفني الذي يؤلف بينها ، وما أنجب اللون بين الوضعتين باليون بين وجود الشيء بالقوة ووجوده بالفعل ، فهو بالقوة مجرد مشروع ، وهو بالفعل واقعة وأداء .

يبد أن هذا التصور الشكل للعمل الأدبي لم يحافظ على نقاهه طويلا ، لما لبث أن تعرض لمراجعة

واقعات ، فحسب نجد أنفسنا إزاء مأزق حقيق ، لأن تلك الأحداث والشخصيات إن فصلت عن الطريقة التي يتم بها تنظيمها في عمل أدبي لم تعد لها قيمة فنية على الإطلاق ، وما هذه الطريقة في البنية سوى شكل ، كما أن تلك الأفكار وهذه العلاقات ليست قبا مجردة بل هي ما عترت به الشخصيات في مواقف محددة من العمل ، وهذا التعبير أيضا شكل ، ومن ثم لا يبق أمامنا - العمل الأدبي - من مطلق شكل - إلا أن يتصور . والطريقة التي تم بها تنظيم وحدات العمل ، والنسق الصياغي الذي جعل من هذه الوحدات اقعة فنية حية .

ولقد كان تصور الشكليات للظاهرة الأدبية حل هذا النحو مقدمة أناد منها « البراجيون » وطورها تطويرا لا يخلو من أسالة ، فإذا كان الشكليون قد فرقا بين لغة الشعر واللغة العملية الشعرية ، ورأوا في الأولى إحياء للكلمات وتكتيفا لدلالاتها حين تنتمش من خلال إيقاع القصيدة ، بعد أن تجرعت وحملت في واقعها اللا شعري ، فقد فرقا البراجيون بدورهم بين اللغة والواقع ، بين اللغة باعتبارها نظاما كليا ، والأحداث الكلامية ولهاجات الوظيفية باعتبارها تنقيلا لهذا النظام وإعلا له ، واللغة في تصورهم - وطبقا لعالم اللغة السويسري فرديناند دي سوسير - تختل عن الكلام ، فاللغة بصورة القواعد والوسائل التي يتم التصرف اللغوي طبقا لها ، والكلام هو الطريقة التي تتجسد من خلالها تلك القواعد والوسائل في موقف بعينه ، ولوظيفة بعينها ، ومن هنا تواتر الوظيفي بين هذه الطرق الأدبية تنبثق نظرة أخرى إلى اللغة الأدبية باعتبارها أكثرها تحيزا وتخصصية من لغة الحياة اليومية ، إذ تنبع تلك الأسيمة من الوظائف اللغوية بخاصة شديدة التوافق ، هي خاصة التوصل أو الإيلاج .



الأصوات في الفئات المعادة ، ومركز الأصوات في الواجحات الإيقاعية ، ثم دور المقابلة باعتبارها نموذجاً من نماذج التردد الصوتي ، وأخيرا دور المستوى الصوتي جميعه في بنية العمل الأدبي^(١٨) .

ومع أهمية هذا المستوى فإنه لا يمثل سوى طبقة واحدة في نسج معقد ومتعدد الطبقات ، أما الطبقة الثانية فتشملها وحدات الدلالة التي تشير إلى الكلمات مفردة ، حتى إذا ما اتسكت هذه الكلمات في بنية الجمل والتركيب أمكننا أن نتحدث عن مستوى ثالث هو مستوى البنية النحوية ، ثم مستوى رابع هو المستوى الصوتي الذي تتجسد به ومن خلاله وحدات الصوت الحرفية ، كما تتجسد به ومن خلاله تشكيلات اللواقظ والأحداث والشخصيات . ونتيجة لأن العلاقة بين هذه المستويات ليست علاقة سكونية جامدة ، بل هي علاقة تفاعل وظيفي بين الجزء والكلمة ، بين الوحدات الصغرى والانساق الكبرى ، فإن خصائص المعاني في اللغة الشعرية ليست حاصل جمع هذه الوحدات ، وإنما هي - في التحليل الأخير - خصائص للنظام الذي تم به تنسيق هذه العناصر^(١٩) .

وواضح أن هذه القيم الفخرية في العمل الأدبي تتجاوز فكرة الفصل التقليدي بين الشكل والمضمون ، بين الأسلوب الأدبي وما يطن شعري له ، فالأدبي في حقيقته ليس إلا طريقة للتأليف بين المستويات للملار إليها ، ومعالجته بنفس منطق ، أي بطريقة أدبية ، فحسب من يصدى له أن يجعله ليلا ككامليا ، وأن يجعل قلب اهتمامه ذلك الشكل الذي انتظمت من خلال تلك العناصر المتفوجة ، والدليل على لا يصدق أساسا إلا بفضل التأليف بين الأصوات ، ثم الكلمات ، ثم التراكيب في نظام معين^(٢٠) ، أما الأفكار المجردة والدلالات السلبية والاجتماعية فلم تحظ في التحليل الشكل - على الأكل في مراحل تطوره الأول - بكثير إكترات .

وليس من شك في أن أرق الشكليات تجاه التوازي المفترض بين الشكل والمضمون هو الذي أفضى بهم إلى هذا المنطق الأخير ، وليس من شك أيضا أن موقفهم تجاه هذا المنطق لم يكن يخلو من منطق ، فإذا زعمنا بأن الشكل - في مفهومه التقليدي - يضم الوسائل اللغوية التي يتلوه بها إلى التعبير عن المضمون ، وأن ذلك الأخير يضم محتويات تلك الوسائل من أحداث وشخصيات وأفكار

شاملة من قبل الجيل التالي من النقاد ، بل ومن قبل بعض الشككيين أنفسهم ، وهو «نيبوتوف» يعترف صراحة بأن الحياة الاجتماعية تدخل في ترابط مع الأدب بظهورها الكلامي قبل كل شيء» (١٨). ولكن هذا الاعتراف - وأمثال - كان من الإجابات بحيث اتضح مزيداً من التفسير للكيفية التي يتم بها هذا الارتباط بين الأدب والوظيفة الاجتماعية ، ومن هذا التفسير انبثقت مقولتان في ديناميكية العمل الأدبي ، أحفظتا بما في مقولة «الطريقة» الشكلية من كلية هذا العمل وتوتر العلاقات بين عناصره ، ثم أضافت إلى هذه الطريقة ما يخص بتولد الدلالة الفكرية والاجتماعية من هذه العلاقات والعناصر.

مقولة الشكل الخارجى والشكل الداخلى :
العمل الأدبي حسب هذه المقولة يشكل أيضاً من مستويات ، في مركز التواء من هذه المستويات تتخلف فكرة العمل وموضوعه ، وعلى سطح هذه التواء تتخلف درجتان تعبيريان يمكن أن تصلح على تسمية الخارجية منها بالشكل الخارجى ، وأن تصلح على تسمية الداخلية منها بالشكل الداخلى ، فالأول هو بيسرعة الوسائل التي يمكن بواسطتها إبداع نتيج لغوي يخضع في تكوينه وتنظيمه لخصائص الشكل الداخلى ، ومن هذه الوسائل ما هو صول مثل : القافية ، لجيبس أواخر الكلمات أو بداياتها ، ومنها ما هو عروض يرجع إلى الوزن الشعرى وسماته المقطعية والزمينية ، ومنها ما يتعلق بالتركيب وطرق صياغتها ، كما أن منها ما يحتل ينسب أجزاء العمل ، كالأفراد ، للفرقة ، تنسب الأداء القصصى بين الوصف والحوار ، وتوزيع الأداء المسرحي بين الحوار وملاحظات المؤلف ، وما إلى ذلك .

أما الشكل الداخلى فهو نظام الصور الفنية الصادرة أسماها يدعى بطلاقة التخيل ، ابتداء بالصور الصورية أو المهرية ، لتسلق في التشبيه والجاز والكناية ونحوها ، وانتهاء بالصور الكمية ، صور الشخصيات والطابع وما بينها من صلات تبادلية . إن الناقد - حسب هذه المقولة - يدرك من يلزم درجات سلم صعودا وهبوطا ، فالنقطة الفكرية تلعب دور النظام التحتى الذى تنتشر منه الدلالة من مستوى إلى آخر حتى ترحم نتائج العمل كله ، كما أن تنظيم المادة الكلامية وتحويلها إلى ما يسمى بالشكل الخارجى ينتج ما يدعى بالملامحة للملكة ، حيث تولد البنية الداخلية من تلك البنية الخارجية ، الأمر الذى يصبح مسار الرسالة الدلالية - ويؤدى فوراً -

وق ذات الوقت - إلى تغير جدرى في طبيعة التواء الفكرية .

إن قيمة هذه المقولة في التحليل النقدي تبدو واضحة في تحديد دور كل عنصر من عناصر العمل الإبداعي ، ومن ثم يكون هاتون الأنواع الأدبية هاتون حظوظها من هذه العناصر ، ففى الشعر يحل الشكل الخارجى ههلا نوعا أكبر بكثير مما هو فى النثر ، وفى الرواية الصليبية يلجس الموضوع دورا ههوى نظاره فى بقية الأجناس الأدبية ، وهكذا (١٩) .

ورغم ذلك لم تنجح هذه المقولة من غرض ، وظلت العلاقة بين الشكلين الخارجى والداخلى غامضة رجرجة ، كما ظل مصطلح التواء شاحب الملامح ، فهل هو مقصور على الدلالة الإعلانية التى تلدها بنية الرموز والتركيب والصور ؟ أم هو يستوعب - بالإشارة إلى ذلك - الدلالة الميتافيزيقية وطفة الكاتب ونظرة إلى الوجود على وجه العموم ؟ تلك المفاهيم وأمثالها دفعت إلى منطقة الضيق مقولة أخرى مازالت تستأثر باهتمام قارئ من نقاد ما بعد الشكلية ، وإن كانت - كما سنرى - غير بعيدة تماماً عن مبررات الشكلين .

مقولة التحوّل المتبادل بين الشكل والمضمون : يقابل الشكل في هذه المقولة ما أطلق عليه أننا مصطلح الشكل الخارجى ، وهو هنا ينصرف إلى القيم الصوتية والتركييبية متكاملة ، ودون اهتمام خاص بتعدد مستويات هذه القيم ، لأن كل قيمة منها لا تكتسب معنى ولا تقوم بوظيفة إلا من خلال الشكل الذى يسلكها ، فالإقناع مرتبط بالاشتداد ، وهذا الأخير مرتبط بالقيم الشعرى ، والمصمم الشعرى بدوره على صلة حميمة بالجانب الصوتى ، وهكذا لا يستطيع الناقد إلا أن ينظر فى اللوحة بأكملها إذا أراد ألا يفلت من تحت بصره واحد من أبعادها أو أوقاتها .

أما للمضمون فميز هذه المقولة فيه بين مستويين : مستوى المضمون المباشر ، المتخيل فى الصور والأحداث والطابع والشخصيات وأفعالها ، وهى العناصر التى تحدد بطريقة مباشرة نوعية التجربة الفنية ولغتها ، ثم مستوى المضمون فيه المباشر ، الذى يعنى موقف العمل الإبداعي تجاه العلاقات والظواهر التى بصورها ، وما يستنتج من هذه الظواهر ، وكيفية

تقويمها ، ومدى نفوذ منها أو تعاطفها إزاءها ، وهى دلالات فكرية عامة ، ثم هى دائرية لا يمتدحها الشكل عبر خط مستقيم ، بل تولد ههنا من المضمون المباشر ونتيجة له ، لأن سوجبة انتقاد الكاتب لادته ومنهج فى تصنيفها وتوزيعها ضمن إطار من الصلات والخطوط التوازنية والمقاطعية والنسبية - كل ذلك يؤمن إلى طسفة العمل وطبيعية رواه الفكرية .

ولعل مما لا يحتاج إلى تنبيه أن المضمون المباشر فى هذه المقولة لا يكاد يختلف عما قصد بالشكل الداخلى فى المقولة السابقة ، بل إن حرص الشككيين على وحدة العمل الأدبي - رغم تندرج عناصره - يبق ذات الحرص عند من تلاهم من المحدثين مع تحوير فى الصيغة التى ترجم عن هذه الوحدة ، فالعلاقة بين الشكل والمضمون ليست علاقة ثابت ، بل هى علاقة تقابل ، والمساقة بينهما ليست فراغا صامتا ، وإغماى حوار متبادل مستمر ، أكثر من هذا ، ليست الفقرة الاصطلاحية بينها إلا فقرة نظرية ، لأن المضمون - عند الممارسة فى جانيبا الإبداعي والنقدى - لا يبدو أن يكون شكلا يتحوّل إلى مضمون ، كما أن الشكل لا يبدو أن يكون مضمونا يتحوّل إلى شكل . وفى التحليل الأخير ليس ثمة إلا العمل الأدبي بكامل وجوده وكيونته (٢٠) .

(٦)

ولئن بدا فى زماننا أن طرح وحدة العمل الأدبي على هذا النحو قد أصبح تنوبها على نعمة معادة ، فليس علينا إلا أن نتذكر أن الشككيين قد غاضوا فيه منذ أكثر من نصف قرن . وفى ظل مناخ كان بعد الحديث عن «نقاء الفكر» ، «والشفاف البنية الأدبية» غربا من المرحلة الفكرية . وقد التفت الباليون من بعدهم طرف المحيط فامتدوا به إلى مناطق ههراء فى حقول الدراسات الانسانية ، كما تسربت بعض أسداه منجهم إلى مثل النقد الجديد New Criticism فى أوروبا وأمريكا ، وليس عسرا أن نجد ملامح شبه بين ناقد شكل يدعوك إلى دراسة العمل الأدبي فى ذاته ، وكما هو . بوحدته المنبثقة عن وحدة مستوياته الصوتية والتركييبية والإيقاعية ، وناقد جديد يتوجه إلى النص وكقطة انطلاق ونقطة وصول لكل تحليل ، ، الأول ياجم مؤرخ الأدب التقليدى لأنه «يبحث فى الجانب

بين هذه الأساليب - من حيث خصوصيتها الأدبية أولاً ، ثم من حيث ازدياد حجم الدلالة التصويرية الإبداعية فيها عن حجم الدلالة الإعلانية Informative ثانياً - ثم - أخيراً - من حيث سمتها الإبداعية التي تحظى من الأنماط والانتظام عما يميزها عن إنتاج الفتر . ول هذه الناحية الأخيرة خاصة حاولوا استخدام المناهج الإحصائية في الكشف عن العلاقة بين الوزن والإبداع ، وأضجعوها لتجارب معملية مضنية . كما سهر إلى قيمة الإشادة وارتباطه العنصرى ببقية المستويات الشعرية .

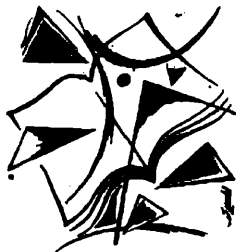
أقول : لا نجد الآن سوى قلة قليلة ممن لا يزالون يفتخرون بالفصل التحكيكي بين شكل العمل الأدبي ومضمونه ، ومع ذلك فالاختلاف مع هؤلاء وما كان أعز من الاختلاف بين تلك الكثرة التي تنسج على وحدة هذا العمل . ولنا في هذه الحالة الأدبية مضطرون إلى مواجهة نماذج عديدة من الممارسة النقدية ، بين من يبدأ من المفسود ليرى كيف يحل من خلال مقدمات تبعية مباشرة . ومن يبدأ من الشكل بغية الوصول إلى الدلالة الخفية لكل عنصر من عناصره . ومن يفهم الوحدة المشار إليها باعتبارها حاصل جمع الطرفين . فهو يتناولها على التوالى معتقداً بذلك أنه قد أفضى وحدة العمل الأدبي حين استوفى حقيقتها . وهو اعتقاد يفرض نوعاً من التقابل بين الشكل والمضمون حين يوالى بينها على هذا النحو . مع أن العلاقة بينهما من التعقيد والتفاعل بحيث نتدّ عن كل تصور يعرض التوازي المطلق أو يفترقه (٢٣) .

وإذا كان للإشكاليين مثل هذا الإسهام الذي سلفت الإشارة إليه فما يخص وحدة العمل الأدبي ، فما كان أثرهم في تحليل الإبداع الشعرى أوضح وأبقى ، فقد امتدوا بنظريتهم في الأساليب الوظيفية إلى حيث اعتبروا آثارها في التفرقة بين الأجناس الأدبية ، ورؤوا عليها أن اللغة الشعرية تحتل قمة الهرم

الفكرى للعمل الأدبي باعتبار هذا الجانب ماهية مستقلة . وهو هذا يهدم القيم التدريجية لبنية العمل الفني ، والثاني - يدبر ظهره نهائياً للتاريخ الأدبي الوضعى ولكل محاولة لمعالجة النص الشعرى ضغط كوثيقة سرية أو غيبية أو احتجائية أو تتعلق بتاريخ الأفكار (٢٤) . بل إنه لا يصعب أن نجد صلة قرابة بين نظرية الإشكاليين في هذا الصدد وفكرة هـ . س . البوت - عن موضوعية الحلق الأدبي واستقلاله الكامل عن الوقائع والملابسات الخارجية ، بما فيها حياة الكاتب وتجارب الشخصية ، « فالتأني الأمل - في نظره - هو ذلك الذي يهزأ فيه الإنسان الذي عانى من الفهم الذى خلق » (٢٥) .

ورعنا كان هذا الولد الأخير - البوت ودعاة النقد الجديد - أبرز المسارعات التي أخلقتها فكرة « استقلال البنية الأدبية » مروراً إلى قلعة العزى الحديث ، وقد شهدت مساحات الأدبية في الخمسينيات والستينيات حواراً لم يخفت صداه بعد حول أمثل المناهج لفهم طبيعة العمل الأدبي وتحليله . وتطرق الحوار إلى جوانب حميمية الصلة بلصية المنهج مثل موضوعية الأدب وما يتطلبه من تكيف المفاهيم الدلالية للكاتب وتجسيدها من خلال الصور والروايف والأحداث . بحيث تظهر في النهاية محمّلة على الفكر الخافى لا على الاتصالات المباشرة ، ومثل استقلال العمل الأدبي ومدى الحاجة إلى فهم هذا الاستقلال في ضوء الملابسات التاريخية التي حوّت بهذا العمل وبكاتبه . ومن هذه الملابسات ما يتعلق بشخصية الكاتب وأطوار حياته ، ومنها ما يتعلق بروح العصر ومناخه الثقافي والاجتماعي بوجه عام .

والحق أن هذا الحوار وأمثاله ليس بعيداً بسمه عن نبض الزمن الذى نشبه ، وآيا كان مصدر هذه البضيات فإن بورسمنا أن نرى الدرس المستخلص من تجربة الشكلية ، وإن يكن بطريقةنا الخاصة . ولست هنا بصدد تكرار ما ورد في تضاعيف هذه الدراسة ، إنما يكفى أن أشير إلى الزعجة العملية التي ميزت دراسات الإشكاليين ، وجنوحهم إلى التجريب والتطبيق فيما يتعلق بصرف اللغة الشعرية على وجه الخصوص ، ثم حكومتهم على التحليل الوظيفى للبنية الأدبية وأنماطها بوجه عام ، وجميعها آفاق توحى بأن مهمة النقاد المعاصر في تحليل مبرار النص الأدبي غدت أكثر إلحاحاً من مهمته في التفكير والتفكير ، ولا يرجع هذا فقط إلى أن المهمة الأولى تنصرف إلى



والحال أن هذه البنية - فما تحب - نظام لغوى شديد التعقيد ، ولا يمثل الوزن والمقابلة - على أهميتها - سوى عنصرين في هذا النظام ، وإذا كان على الناقد أن يبنى - مثلاً - بظاهرة التكرار العنصرى في خواصم القرائى ، فإنه من المنطق ذاته مدعو للظفر في ظواهر تشبهها ولا تقل عنها أهمية ، كتنوع

الأصوات ، ومدى انسجامها ، ونسبة ترددها ، فإذا شاء أن يبلغ إلى عالم الكلمات فربما انفتح إلى حلقها من الوامدة ، ونسبة ترددها كذلك ، ومدى اللاتلة أو الخافتة في بدايات الجمل الشعرية وأصباحها ، وربما مضى إلى أبعد من هذا فدرس الساق التراكيب من متطوّل تحليل مائل ، أي من حيث هي وحدات تشدّد من خواص الألفاظ والخافتة ، والتكرار والتنوع ، فيسبب في إيقاع القصيدة .

وللإشارة في هذا المقام أثر حريّ بالعناية في شعرنا العربي ، وبخاصة في ظلّ الفجوة الناشئة بين الشعر وقراءه ، ليفضله تبرز بعض السمات الزمنية في الإيقاع ، كالذي يلفه الصوت طولاً وقصراً ، ومساحة الوقت الذي يستغرقه كل من المقطع والكلمة والحلقة عند الإلقاء ، والسكتات والقواصِل وأطوارها ومواسمها ، كما أنه يثرى الجانب الصوتي في القصيدة ، ويضرب عليه زخماً إيقاعياً متجدداً ، فهو يقتضي لتوّلين الأسلوب تولّيتاً صوتياً يختلف عند الاستفهام عنه عند التعجب أو عند الجمل الإنشائية ، كما يتفاوت في تلك الأخيرة من البلاغ المهرّد إلى التوكيد ، ومن الإيثار إلى التثني ، وهكذا تظلّ النغمة في صعود وهبوط ، حتى إذا انتهى للمنى هيّط الصوت وأوحى بانتهائه ، وإلا صمد ثانية وأشهر الخلق بأن ثمة للمنى بقية . وهذه الطريقة ينفق الانشاد إلى دلالة إنشائية تنلّي الدلالة الكبرى للصل وتتميّح ، صحيح أن قراءة الشعر ليست صورة مخففة من الغناء ، إذ لا توجد فيه درجات صوتية محددة ، أو قواعد صارمة يجب التزامها عند الإلقاء أو القراءة ، ولكنه ما من شك في أن طبقة الصوت في القراءة الشعرية تتراوح تراوحيّاً ، وهذا التراوح في الطبقة عنصر هام من عناصر الأداء الشعري . (٢٤)

••

وقد يكون من المفيد - مع هضم هذه الدراسة - أن نشير إلى ما يبدت به ، أحياناً فكرة الشكلين من التطور الأدبي ، والسيرة المنقطة التي يسلكها هذا التطور ، والتي لا تعني الشاب أو الأفراد بالضرورة ، بل قد تضاعف أو تنحى أو تنكمس ، مرتدة إلى الماضي البعيد أو القريب ، آتلة منه ، متشردة عليه ، والخلفه منه ما اعتبر لحينه جوهرياً ، مؤكّدة فيه ما اعتبر في زمنه هامشياً ، حتى لتبدو معالم المروحة في النهاية وكأنه لا قدم فيها ولا جديد ، بل

يقع من الضو سألطها المتاح والتبارت المنخفضة فوق مراكز قل نوعة ، التكتأ عليها حتى عُرفت بها .

فلا أخلها الشكلية بمطقتها فقد حسب لها مامعنه من عطاء في دراسة قيم البنية الأدبية ولحليها ، وقد زويد التعرف لروادها بأدعية الموقف حين كان طعيم الاختيار بين دور الأدياء ودور الدعاة ، وإلا حاكماتها بمطقتها فقد حسب عليها أنها لم تتج من المنطق الأدبي الذي يصرص له للمارس والتبارت الأدبية في كثير من حالاتها ، حين يملها الفكر في إنكار جانب إلى الفكر في التأكيد على قلبه . وقد لا ينفّر الفكر في الحالين من أثر ، فهو آية الحارر المبدع ، والمجدد المستمر ، والفراة الأدبية الدامجة .

هوامش البحث

- (١) ي . ن . تينانوف ، في دراسة له صادرة سنة ١٩٢٧ بعنوان : فنية التطور الأدبي . وقد أترنا ترجمة أسماء الرابع المكتبة بالروسية إلى العربية لانتقاد الأول يعض الرمز الكاتبة التي لا لا تبرز عند الطباعة .
- (٢) هذه الدراسة نفسها كتابه «الأدب» - ليجرارد - سنة ١٩٢٧م .
- (٣) هذه الكلمة مكونة من مجموعة الأحرف التي تبدأ بها الكلمات التي يشكل من مجموعها حيزان هذه الجملة في اللغة الروسية ، للأحرف الأول يشير إلى كلمة «جمعي» وتقال وتقال تبدأ بها الصفة «شعرية» ، أما الأحرف الثلاثة الأخيرة فلتخصاص لكلمة «لغة» .

(٤) انظر : التفكير صلاح فضل : نظرية البنية في النقد الأدبي - مكتبة الأنجلو سنة ١٩٧٨ - ص ٤٥ ، وقد تعرض ثمة بالتفصيل لجملة من مبادئ الشكلية من حيث هي وأدعها هام من روادها البنائيين

(٥) انظر : Bowra, C. M., The Heritage of symbolism, London, 1959, p. 223.

ولزيد من التفصيل عن محاولات الرمزيين في الشكل راجع لكاتب هذه السطور :

الرمز والرمزية في الشعر المعاصر - الطبعة الثانية - دار المعارف سنة ١٩٧٨ - ص ١١٩ وما بعدها .

(٦) انظر : ل . أ . بيرلوف : أسس نظرية الأدب - موسكو سنة ١٩٧١ - ص ٢٧١ .

(٧) انظر : أوسان واوين ، روبن ويليك : نظرية الأدب - ترجمة عبي الدين صبيح - دمشق سنة ١٩٧٢ - ص ٢١٩ .

(٨) السابق : ص ٢٢٠ .

(٩) بدأ صدور هذه المجلد في مدينة بطرسبرج سنة ١٩٠٩م .

(١٠) نشير هنا إلى مجموعة من الدراسات المشتركة أسهم فيها «شكولوفسكي» ، «يلغاف» ، «بريك» ، «جاكوفسكي» ، و«فهم» ، ومن أبرز هذه الدراسات : «بحرث في نظرية اللغة الشعرية» سنة ١٩١٦م ، «فنية الشعر» سنة ١٩١٩م ، و«واضح أن للوضع الأهم في هذه الدراسات هو «لغة الشعر» .

(١١) العدد رقم ٢٧٣ .

(١٢) تعرف الأمريكيون على مبادئ الشكلية الروسية ومبادئ حلقة مزاج غير شخصية جاكوفسون ، فقد أتى في نيويورك أثناء الحرب العالمية الثانية مجموعة من المفكرات من البنية الأنجلو روسية ، وكان أثر هذه المفكرات حاسماً في الدراسات البنائية الأمريكية .

وربما كان هذا هو السبب في أن الأمريكيين كانوا أسبق من الفرنسيين في اكتشاف الشكلية ، فعلى حين يرجع كتاب فيكتور إيرلنشت Russian Formalism إلى سنة ١٩٥٥م ، نرى نصوص الشكلية ومبادئها لم تتبلور في الفرنسية إلا مع صدور كتاب تورودوف ونظرية الأدب «الصادر» سنة ١٩٦٥م . فزيد من التفصيل عن أصول البنية الأمريكية راجع مقال : إميل فان تيلار : البنية . لكن على الطريقة الأمريكية - مجلة الفكر العربي المعاصر - العددان ٦ ، ٧ - سنة ١٩٨٠م - (بيروت) .

(١٣) يبدو هذا الأثر واضحاً في واحد من أبرز أعضاء هذه الحلقة هو «روبن ويليك» ، وقد أصدر سنة ١٩٦٦ بالاشتراك مع أوسان واوين كتابها «ألف الذكر : Theory of Literature الذي يبحر في مواطن مدينة منه ولفقة فكر الشكلين وحلقة «براج» معاً . ولزيد من التفصيل عن الأطوار التاريخية للشكلية : راجع : «دائرة المعارف الأدبية المختصرة» - الجزء الخامس - مادة «Opoyez» .

(١٤) أوسيب بريك في بحث له بعنوان Sound-Figures انظر : أوسان واوين ، روبن ويليك : نظرية الأدب - ص ٢٠٧ .

(١٥) درس تينانوف خصائص للملح في لغة الشعر في كتابه : «فنية اللغة الشعرية» الصادر بموسكو سنة ١٩٢٤م - انظر المرجع الأسبق ، وبهذه النظرة التاريخية في التحليل الأدبي تأثر الناقد البولندي رومان اينجاوون ، كما تأثر بها البنائيون من بعده .

(١٦) الكلام لثلاث الشكل الأثلاث «الداير» في كتابه : «المسئ»

Stil und Form probleme in der Literature

انظر النص وقصص الفكر في كتاب «ديمويف» «ألف الذكر» - ص ١٤٣ .



(٢١) فابن نظرة الناقد الشكل كما يقدمها كتب
ريجنست تاريخ علم اللغة في القرن التاسع عشر
والعشرين - الطبعة الثانية - موسكو سنة ١٩٦٠
ص ٨١ نظرة الناقد الحديدي كما يصورها هابل فان
نيسلار في مقالته الآف الذكر عن «السوية» لكن
على الطريقة الأمريكية - المرسج ذاته - ص ٩٦

(٢٢) انظر : David Daches, Critical Approaches to
literature, London, 1959, p. 243

(٢٣) انظر عن دبابكة العمل الأدبي دراسة لكانت هذه
السطور تحت عنوان : تدقيق العمل الأدبي - مجلة
الثقافة - القاهرة - يناير سنة ١٩٧١ م

(٢٤) لزيد من التوصل في هذه الفكرة يراجع كتب
الرمز والرمزية في الشعر المعاصر - ص ٣٢٢ وما بعدها .
وكذلك المراجع للموصفة هـ

(١٧) من حلقه راج ومضى صلبا بمبادئ الشكلية يراجع
«أسس الأنماط البوية» (مجموعة محث) -
موسكو سنة ١٩٦٨

هـ حاكوس استخدام النموذج الوطني في علم اللغة
الأدبي - من كتاب «الحديدي في علم اللغة» -
موسكو سنة ١٩٦٥ م

ومن الطريف أن نجد آثارا من هذه الفكرة الأخيرة
من الحار المدام بين لغة الشعر واللغة العامة عدد حص
الأسلوبين المعاصرين وسيم وتير ه الذي يرى أن اللغة
الأدبية تستعمل نفس العناصر اللغوية ، ولكن لتسي
سها أنطى جديدة ، تنصب بذلك إلى القواعد اللغوية
حيث يُعطى أنها تتخطاها انظر :
G.W. Turner, Stylitics, Penguin Books,
1975, p. 16, 17

(١٨) انظر : مجلة الفكر العربي المعاصر في عددتها الصادر
لها سابقا - ص ١٠٢

(١٩) انظر كاجان M. S. Kagan دراسة في دائرة
لعارف الأدبية المشار إليها آنفا ، تحت عنوان
Structure

(٢٠) انظر نيموفيت : أسس نظرية الأدب - ص ١٣٥
وما بعدها ، وما يجدر ذكره أن مبدأ التشوّل لتداول
جن الشكل والمضمون يصرّ بغيره الأول في ظعة
«ميجل» الحالة - انظر مؤلفاته الكاتبة - الجزء
الأول - ص ٢٢١



بمناسبة:
معرض القاهرة الدولي الثالث عشر للكتاب
٢٩ يناير - ٩ فبراير ١٩٨١
ينظم:
مركز تنمية الكتاب العربي بالهيئة المصرية العامة للكتاب
حلقة دراسية موضوعها:
لغة الكتابة للطفل
ترأسها الدكتورة سمير الفاروقي
ويشرقه فبطخيت منة الزمسة المتخصصين في هذا المجال
وذلك أيام : ٣١، ٣٠، ٢٩ يناير ١٩٨١
بالسرا رقم ٧ بأرض المعارض بالجيزة

البنوية

من أين ؟
وإلى أين ؟

الدكتورة نبيلة إبراهيم

والبناء لغويا أو معجيبا هو الطريقة التي يتكون منها إنشاء من الإنشاءات ، أو جهاز عضوي ، أو أى شكل كلي . فإذا تحدثت عن بناء من الأبنية المنشأة ، فإني لا أضع في الاعتبار الأول المواد التي صنع منها هذا البناء ، سواء كان من الطوب أو من الحجر ، وإن كانت المادة تتحكم في طريقة إنشائه ، كما أنني لا أفرق بين الأجزاء الرئيسية أو الفرعية في هذا البناء ، وإنما المهم أن أحدد الطريقة التي تجتمع بها المواد والأجزاء من أجل إنشاء مبنى يؤدي وظيفة محددة . فإذا نقلنا هذا التعريف إلى اللغة (بحث الكاتب تحت عنوان « البناء واللغة ») ، فإننا نجد التشابه قويا . فالوظيفة الأساسية للغة هي التوصل ، التوصل عن طريق الكلام العادي أو العمل الأدبي . فالكلام العادي يوصل المعنى بطريقة مباشرة ، أما العمل الأدبي فهو يوصله بطريقة غير مباشرة من خلال إثارة النشاط الروحي . فإذا كانت الوظيفة الأساسية من البناء الإنشائي تلبية الاحتياجات المعيشية ، فإن هذه الوظيفة يقابلها في اللغة التوصل . والبحث عن العلاقة بين الأجزاء المكونة للبناء الإنشائي ، يساويه البحث عن علاقة العناصر اللغوية بعضها ببعض لإثبات ما إذا كانت اللغة قد أدت وظيفتها وهي التوصل . والفرق بين البناء اللغوي والبناء المادي هو الفرق بين المجرد والحسي . وليس من السهل تعريف المجرد ، ولكن يمكن القول عذبة ذهنية .

(١) البنائية أو البنوية ، كما يحلو للبعض أن يسميها ، كلمة أصبحت ، منذ حقبة ليست بالقصيرة ، تتردد في أبحاث الباحثين في مختلف فروع العلم والمعارف الإنسانية . وليست البنائية مجرد اصطلاح ، بل هي منهج تحاول الدراسات المختلفة في العلوم الطبيعية والأثروبولوجية واللغوية والأدبية والفنية أن تطبقه في إصرار ، إلى درجة أن القارئ الذي يجد نفسه غارقا في متاهاتها ، أصبح يتساءل عما إذا كانت البنائية فلسفة أم مذهبا ، أم هي أقرب ما تكون إلى العلم الذي يعتمد على الفروض والنظريات أم هي مجرد منهج يدعى أصحابه أنه المنهج الأفضل الذي يوصل إلى الكشف عن الحقيقة .

ونبدأ بتعريف البنائية أو ، بالأحرى ، بتقديمها إلى القارئ من خلال شرح روادها لفكرتها وفلسفتها ، ومن خلال أقوال بعض الكتاب الذين يتبنونها ويحاولون الإفادة منها في دراساتهم مع شيء من الحفظ .

يحاول أحد الباحثين البنائيين تعريف البناء بقوله : « لبدأ في تعريف البنائية من منطلق المصطلح العام للبناء الإنشائي ، بدلا من أن نتطرق من مفهوم فلسفي .

البناية : من أين وإلى أين ؟

الواقف الحسية في نطاق عدد محدود من التصنيفات التي تجمع في مسارات محددة من الوعي ، أي أن الطفل الإنساني ، بوجهه المحدود ، يكون مضطراً لأن يخلق أبنية بوصفها نماذج للسلوك ، يحتفظ بها مدة طويلة لكي يحل بها مجموعة من المشكلات المثائلة . ففي كل مرة يواجه الإنسان فيها موقفاً من المواقف ، يستخرج هذا البناء لكي يصل عن طريقه إلى حل . والحل الذي يصل إليه ليس هو الحل المثالي . بل إن الإنسان يرب من إمكانية الوصول إلى الحل المثالي . على حد تعبير جولدمان^(١) .

فهل يعني هذا أنه ليس هناك بناء ثابت مركزه في عقل الإنسان أو خارجه ؟ ما يؤكد جولدمان أن الأبنية الذهنية تتغير مع تغير المواقف والأحداث لكي تتكيف مع الموقف الجديد ، بمعنى أنه ليس هناك دوام للأبنية إلا في أنصاف خصائصها الشكلية . إنما يتحدد البناء في جوهره بضرورة تحقيق وظيفة في مناسبة معينة . وتتجمع الأبنية الصغرى في البناية لتكون بناء أكبر ، يكشفه العالم البتالي الترس .

هذه الفكرة ، فكرة عدم وجود البناء المركزي ، يوضحها دوبريدا ، أكثر من ذلك في مناقشة له حول فكرة المركز . فهو يلاحظ مرة أخرى بين البناء الإنشائي وبناء الفكر الإنشائي ، فليس أن البناء الإنشائي لابد له من مركز أو محور ثابت جامد يملك بكل ما حوله ، وإلا لم تحل البنايات وانهار . ولكن البناء في تعريف العلوم الإنشائية لا يمثل مركزاً ثابتاً ومحدداً ، ومن ثم فإن البناية تبحث عن بناء ليس له مركز . إن البناء وظيفة ، وهو لعبة حرة وفق نظام محدد . ولو كان هناك مركز البناء ، أو كان هذا المركز البتالي معروفاً أو محدد الهوية من قبل ، لما كانت هناك تلك الرغبة في التعبير الإنشائي منذ أن خلق الإنسان على وجه الأرض ، ولما كانت هذه الكثرة المثائلة من أنماط السلوك البشري . ولكن لما كان المركز البتالي غالباً ، فقد اتخذت اللعبة التي تمثل الفكر الإنشائي أشكالاً متنوعة لا حصر لها ، بحيث يمكننا أن نقول إنه في غياب المركز كثر التعبير . ولعل غياب المركز البتالي الذي يمكن أن نطلق عليه اصطلاح الحقيقة ، هو السبب في اجتهاد الفلاسفة في تحديد هذا المركز ، ومن ثم في اختلاف نظراتهم الفلسفية . فنيطشه - مثلاً - لم ير الحقيقة في الوجود الحسي ، بل وآفاق الوجود الميتافيزيقي ، وفرويد رآها في داخل النفس الإنسانية ، وحطم بيدجر فكرة الميتافيزيقا وأكد أن الحقيقة في الوجود . وكل هذا السعي وراء اكتشاف مركز البناء يدعم فكرة البناية في أن البناء نظام له وظيفة وليس له مركز . وكل واحد من هؤلاء الفلاسفة وغيرهم قد اكتشف بناء ، ولكنه لم يكتشف مركزاً للأبنية جميعاً^(٢) .

فالبناء لا يبحث في محوى الشيء وخصائص هذا المحوى ، بل يبحث في علاقة الأجزاء أو العناصر بعضها ببعض ، بقصد الكشف عن وحدة العمل الكلية ، وذلك من خلال نموذج يقدمه الباحث أشبه ما يكون بالنموذج المنطقي أو الرياضي . وفي وسع هذا النموذج أن يتوسع الوحدات أو العناصر التي يتكون منها العمل على نحو يبرز علاقة بعضها ببعض ، سواء أكانت تلك العلاقة ظاهرة أم خفية . ولا يعد النموذج في هذه الحالة مغصلاً عن العمل نفسه ، فهو لا ينشأ إلا من خلال الملاحظة التي تعتمد على الاختيار الذكي لهذا العمل ، بحيث نستطيع أن نقول إن النموذج هو البناء . وإذا بدأ النموذج مختلفاً في طريقة تركيبه عما يبدو عليه العمل ، فإنه يعتمد عليه كلية من حيث قدرته على استيعاب كل عنصر من عناصره في إعادة تركيبه . وكلما كان النموذج قادراً على تفكيك العناصر المكونة للعمل ، وربط بعضها ببعض على نحو يستكشف كوامنها ، وليس مرتكزاً على مجموعة من الأفكار المسبقة الدارجة ، كان مطابقاً للعمل نفسه ، أو لنقل لحقيقته الخفية^(٣) .

وربما مكنتنا هذا التعريف من أن نحدد مفهومات مناسبة لفكرة البناية تلخصها فيما يلي :

أولاً : إن البناء من صنع الممثل أو الدارس لظاهرة ما أو لعمل ما . وليس هذا البناء سوى الكشف عن العلاقات المتشابهة بين عناصر العمل بحيث يصبح بناء الممثل أو الدارس هو بناء العمل نفسه .

ثانياً : إن البناية لا تبحث عن المحوى أو الشكل ، أو عن المحوى في إطار الشكل ، بل تبحث عن الحقيقة التي تختفي وراء الظاهر من خلال العمل نفسه وليس من خلال أي شيء خارج عنه .

ثالثاً : إنها تعني بتوجيه العناصر نحو كلية العمل أو نظامه . وليس نظام العمل أو الشيء سوى حقيقته .

٢ - على أن هذا التعريف يدور حول البناية كمنهج ، ولكنه لا يفرض لنا من أين توصل الباحثون البنايون لفكرة البناء . وإذا كان البناء عملية ذهنية ، فهل له وجود خارجي ؟ أو له على الأقل شكل محدد في ذهن الإنسان ؟ يقول جولدمان في تفسير مصدر هذا البناء إن الإنسان له وعي محدود . وهذا الوعي المحدود يستوعب آلاف

٣ - ولكن إذا سلمنا بأنه ليس هناك مركز محدد للأبنية ، فإننا نتساءل : أليس هناك تشابه بين الأبنية ؟ ويتعبر آخر ، إذا كان الطفل البشري يحل مشاكله من خلال بناء ما . وإذا كانت هذه هي صفة الطفل البشري منذ الأزل . فهل هناك تشابه بين طرق تفكير الطفل البشري

في استيعابه لشكالاته ، وفي الوصول إلى طريقة حلها ؟
هنا يتحتم علينا أن نعود إلى الأنثروبولوجيا البتائية لكي
تستكمل أبعاد مفهوم البناء . وإذا ذكرت الأنثروبولوجيا
البتائية ، ذكره ليلى شتاروس ، ، الذي لا يعد رائد
الأنثروبولوجيا البتائية فحسب ، بل رائد البتائين بصفة
عامة .

ويتم علم الأنثروبولوجيا أو علم الإنسان أولاً بمعرفة الإنسان
الأول ، أو لنقل الإنسان الحقيقي غير المؤيف . ومعرفة الإنسان الأول
تعنى دراسة فكره وسلوكه اللذين يتضحان من خلال أشكال التعبير
اللغوي ومن خلال أنماط السلوك التي تكيف العلاقات الاجتماعية .
وحيث إن أنماط التعبير ، لغوية كانت أم سلوكية ، مصدرها العقل
البشري ، فلا بد أن يجمعها أساس واحد من التفكير . فإذا استطاع
الباحث الأنثروبولوجي أن يلم بأنماط السلوك وأشكال التعبير ، فإن
مهمته بعد ذلك هي الربط بين بعضها وبعض وفق نظام تحليل حدده
ليلى شتاروس ، كما سنشير إلى ذلك وشيكا ، بهدف الوصول إلى منطق
الفكر أو نظام العقل . ولا ينحصر هذا المنطق والنظام العقل البدائي
وحده ، بل ينحصر العقل البشري بعمامة . ذلك أن العقل البشري الذي
هو في الأصل مادة لم تتغير من حيث تكوينها ، يستقبل الإشارات من
العالم الخارجي ويترجمها وفق نظام أساسي واحد . ومن هنا نصل إلى
الفكرة الأساسية الأولى في الأنثروبولوجيا البتائية ، وهي وحدة بناء
البشري .

ويسر الجدل حول هذا المفهوم على النحو التالي :

إن ما نعرفه من العالم الخارجي إنما ندركه من خلال حواسنا .
ولنح ملتح على الظواهر التي ندركها خواصها وفقا للطريقة التي تعمل بها
حواسنا ، وعلى نحو ما يكون العقل مهياً لأن ينظم المنبئات التي تغلبه
ويترجمها . ومن أهم خواص العملية التنظيمية للعقل أنه يقطع
استمرارية المكان والزمان التي نعيش فيها إلى وحدات بحيث تكون
مهيئين لأن تفكر في المجال الذي نعيش فيه على أساس أنه يحوى على
أعداد كبيرة من الأشياء المنفصلة التي تنسب إلى صفوف من السميات ،
كما تفكر في الزمان على أساس أنه يحوى على أحداث منفصلة وليست
متتابعة . ويتوافق مع هذا النظام أننا نضع حضاراتنا جزءاً في عناصر ،
ومنظمة في الوقت نفسه في نظام كل ، وذلك على نحو ما تستقبل نتاج
الطبيعة جزءاً ومنظماً .

وهنا نسوق مثالا يستدل به البتائيون لتأكيد أو توضيح هذه
الطريقة التي يعمل بها العقل البشري ، وهو أننا نرى في حياتنا الألوان
المختلطة موزعة بين الأخضر والأصفر والأحمر والأبيض والأسود ..
ويستقبل الإنسان هذه الألوان على نحو منفصل . ولكنها تزجم داخل
العقل البشري بوصفها إشارات لمعان لا تتأق إلا من خلال خلق
العلاقات بين هذه الألوان ، ثم يعود فيصنع من هذه المعاني شكلا أو
أشكالاً لحضارته . فإذا بالأبيض يتخذ مفهوما اجتماعيا غير الأسود ،

وإذا بالأحمر يتخذ مفهوماً معارضا للأخضر . وفي مرحلة حضارية
أخرى يصبح اللون الأحمر علامة الوقوف في المرور ، أى يصبح إشارة
للتنبية بالخطر في حين يصبح الأخضر إشارة للسباح بالمرور أى بإزالة
الخطر . فطاشا الإنسان أن يبحث عن لون وسط بين الأحمر والأخضر
ليكون إشارة ثالثة لما معنى آخر ، اختار الأصفر . وبهذا تصبح الألوان
في النتائج الحضارية انمكاساً لظواهر طبيعية^(١) .

هل أننا نلاحظ أن هذه الألوان توجد بجانب بعضها البعض في
الحيز المكاني ، وهي في الوقت نفسه استمرارية متصلة من ناحية علم
الضوء . ولكن عقل الإنسان قطع استمرارية الزمان والمكان ، واستقبل
العناصر منفصلة ، ثم عاد وجمع بينها في شكل وحدات متعارضة ،
يفصل بينها وسيط لا يتسنى إلى هذا ولا إلى ذلك . وهذا هو البناء .
وكذلك نلاحظ أن اتخاذ الألوان إشارات للمرور ، ليس سوى تشكيل
جديد لبناء الألوان كما حددها العقل البشري القديم . وهذا يؤكد مفهوم
ليلى شتاروس وغيره لبناء العقل البشري القديم . فالبناء ثابت ، ولكن
طريقة تشكيله ظاهريا هي التي تتغير .

وبناء على ذلك ، فإننا عندما نقوم بدراسة العناصر البتائية
للظواهر الحضارية ، فإننا نقوم في الوقت نفسه بالكشف عن طبيعة
العقل البشري وهذا الكشف يصدق على عقل الإنسان المعاصر بقدر ما
يصدق على عقل الإنسان البدائي ؛ نتاج الحضارات مختلف كل
الاختلاف على السطح ، ولا يفل الأنثروبولوجي عن إدراك هذا
الاختلاف عندما يقارن حضارة الإسكيمو بحضارة الإنجليز مثلاً ، أو
عندما يقارنها بحضارة سكان استراليا الأصليين . ولكن حيث إن كل
الحضارات من نتاج العقل البشري ، فلا بد أن تكون هناك في مكان ما
تحت السطح ملامح يشترك فيها الناس جميعاً . وفي هذا يقول ليلى
شتاروس : « والأنثروبولوجيا البتائية (في هذه الحالة) تقدم من نوعاً من
الرباط اللغوي ؛ فهي تربط بين تاريخ الكون من الطرف البعيد ،
وتاريخنا أنا من الطرف القريب ، وهي تكشف القناع عن الحركات
المشتركة في الوقت نفسه »^(٢)

وخلاصة القول عند ليلى شتاروس أنه من خلال مراقبتنا لكيفية
إدراكنا الطبيعية ، ومن خلال ملاحظتنا لتصنيفات الأشياء التي
نستخدمها ، فإننا نستطيع أن نستخلص حقائق محددة عن ميكانيكية
التفكير البشري . ولكن ، إذا كان للعقل البشري بناء ، وإذا كان بناؤه
هذا ينطلق من الطبيعة ومن الكون ، فهل للطبيعة والكون بناء ؟ وهل
هذا البناء هو بعينه الذي أسقطه الإنسان على فكره ؟ يجب ليلى

شتاروس بأن الطبيعة تحكمها ، بدون شك ، قوانين محددة ، وهذه
القوانين تترجمها العلوم الطبيعية قبل أن تترجمها العلوم الإنسانية . هل أن ما
التقطه الإنسان من قوانين الكون والطبيعة ، يتمثل في تلك الظواهر التي
بدت له في شكل ثنائيات متعارضة . فهناك على المستوى الكوني الحياة
والموت ، والليل والنهار ، والظلمة والنور ، وفوق وتحت . وعلى
مستوى المخلوقات : الرجل والمرأة ، والإنسان والحيوان ، والحيوان
والطير . وهذه الثنائيات المتعارضة والمتكاملة في الوقت نفسه ،

يعني أن هناك اتفاقاً من نوع ما بين العقول البشرية في مستوياتها الحضارية المختلفة . وأكثر من هذا فإن فريزر قد وضع كيف أن المفاهيم الأساسية لهذه المعتقدات تتكرر في أشكال حضارية جديدة لتتحقق انتساباً إلى الفكر القديم . ومع هذا ، فإن فريزر لم يدع قط أن هناك بناءاً أساسياً واحداً للعقل البشري ، بل إن تسميته لوجود القائل بين الفكر القديم والحديث بالمعتقدات ، يكشف عن مذهبه في تطور الفكر الإنساني بعد أن مر بمراحل حضارية تدرجت في الرق . فالمعتقدات ما هي إلا روايات تسرت إلى فكر الإنسان الحديث ، ولكنها لا تعني اتفاق الفكر الإنساني الحديث مع الفكر القديم في بناء ما . ولهذا فقد كان فريزر يكتب برصد ظواهر هذه المعتقدات الفكرية ورصد مظاهرها للتغير . ومن هنا يأتي الاختلاف الحاد بين الأنثروبولوجية التطورية والأنثروبولوجية البنائية . فالأولى تنكس برصد الظواهر . ولا تتجاوز السطح إلى الأعمق ، أما الثانية فإنها تبدأ من الظاهر ، ولكنها سرعان ما تتجاوز إلى الباطن ، بحثاً عن النظام الخفي .

فلذا انتقلنا إلى «دوركايم» الذي يقال إنه أحد الذين أثروا في ليفي شتراوس ، فإننا نشير أولاً إلى أن «دوركايم» كان معاصراً لكل من «فرويد» و«دي سوسير» ، بل إنهم كانوا جميعاً من جيل واحد . فُلقد ولد «دوركايم» في عام ١٨٥٨ ، و«فرويد» في عام ١٨٥٦ ، و«دي سوسير» في عام ١٨٥٧ . وليس غريباً أن يجمع هؤلاء فكر واحد هو فكر القرن التاسع عشر ، الذي كان ينحدر في تفسير تمييز الإنسان وأنماط سلوكه وإبراز وظيفتها في إطار نظام شامل . وليس غريباً كذلك أن يكون كل منهم رائد مدرسة جديدة . لفرويد رائد مدرسة علم النفس التحليلي ، و«دي سوسير» مؤسس علم اللغة الحديث ، وبالنسبة كان دوركايم مؤسس علم الاجتماع الحديث . واللغة كنظام يقابلها نظام النفس الإنسانية عند فرويد ، كما يقابلها نظام المعايير والمعتقدات الجمعية عن دوركايم . ولقد تأثر ليفي شتراوس بدوركايم بقدر ما تأثر بدى سوسير وفرويد ، كما سنرى وشيكاً .

فلذا بدأنا بدوركايم ، فإننا نجد أنه يرفض التفسير التاريخي والسببي في مقابل الاهتمام بدراسة نظم المعايير المتحركة في الأفراد ، وهي تلك المعايير التي تخلق إكسابات واسعة لأنشطة مختلفة المعاني . ومعنى هذا أن ليفي شتراوس يتفق مع دوركايم في رؤيته للنظام الاجتماعي بوصفه كسلة معقدة من الشواهد المرتبطة بالسلوك الإنساني ، كما يتفق معه في أن دراسة الفكر الإنساني لا يمكن أن تتحقق من خلال دراسة العناصر المنفصلة لأنماط سلوكه وأشكال تمييزه ، بل لابد أن تتحقق من خلال الكشف عن النظام الذي يتحكم في مظاهر هذه العناصر .^(١)

وغيرها ، هي التي تضغطها الإنسان وكون منها بناء فكرياً لحياته الاجتماعية ، فإذا بالهمل والهمم يتلأن التركة المعارضة المتكاملة ، التي تكيف بناء حياته على المستوى الاجتماعي والجنسي والمعيشي ؛ وإذا به يميز بين ما هو طبيعي وما هو حضاري . بل إن الإنسان خلق هذه التركة على جسمه فجعل البدن الحي يتعارض البشري ، نتيجة معارضة مفهوم البين للبار .

إن نماذج الفكر والسلوك الإنساني ، كما يقول الباثيون بصفة عامة ، مؤكدين أساس بناء الفكر البشري ، لما مظهران : مظهر شعوري ومظهر لا شعوري وكلاهما ينجس لبناء معين . ومن الخطأ أن ننكس بمظاهر الجانب الشعوري في دراسة بناء الفكر الإنساني . كما أنه ليس كافياً أن نرد بعض الظواهر إلى اللا شعوري . فزواء كانت مظاهر السلوك والفكر على المستوى الشعوري أو اللا شعوري ، فهي ليست سوى أشكال متنوعة من التعبير أناسها بناء كل واحد . ومن هنا ينشغل مفهوم التحليل الباثي على أنه إجراء لتصنيف مسربات الظواهر الاجتماعية ، وربط بعضها ببعض في مفهومات كلية واحدة . وعندئذ ندرسه العلاقات بين هذه الظواهر في مستوياتها المختلفة من ناحية ، كما أننا ندرسه العلاقات بين التاج الشعوري وبناء اللا شعوري من ناحية أخرى . فالباثيون يؤكدون وجود ميكانيزم في الإنسان . يتحرك بوصفه قوة بنائية . وأكثر من هذا فإن هذا الميكانيزم ، أو بالأحرى ، تلك المقدرة الموروثة مهتة على نحو يبيح لها أن تحدد الآفاق الممكنة لطريقة تكوين الشكل الكلي أو بنائه . ومهمة التحليل الذي يحمده على التعقيد والربط ، هو اكتشاف العلاقات بين مظهر وآخر من مظاهر الحياة الإنسانية ، أي اكتشاف بنائها .

- ٤ -

على أننا نود ، قبل أن نستطرد في طريقة تطبيق ليفي شتراوس لهذه الصيغة التي رسمها للبناء العقل ، أن نقف وقفة نتعرف فيها على الروايات التي صبت في فكر ليفي شتراوس وكونت هذا المفهوم المتكامل عنده للبناء والبنائية . على أننا إذ نفعل هذا ، لا يبتنا فكر ليفي شتراوس في حد ذاته ، ولكننا نود أن نكشف ، من ناحية ، عن إحساس المفكرين من قبل بوجود ما يمكن أن يسمى ببناء الفكر البشري ، وجهدهم في سبيل تدعيم هذا الحس ، كما أننا نود ، من ناحية أخرى ، أن نبرز مدى الاختلاف بين بنائية اليوم وتصورات هؤلاء الباثيين .

ولنبداً بالأنثروبولوجيين أنفسهم . فنجد ما يقرب من مائة عام ، حاولت مدرسة جيمس فريزر ، التي تسمى بالمدرسة التطورية ، أن تثبت ، من خلال الأبحاث الأنثروبولوجية المقارنة ، استمرارية وجود بعض الأنماط الفكرية القديمة عند الإنسان المتحضر ، وهي تلك الأنماط التي سميت بالمعتقدات (Survivals) . وتتسلل في بعض العادات والمعتقدات والتصورات . ولقد أثبت فريزر بقاء هذه المعتقدات في موسوعته «الفنن الديني» و«الفكر القديم» . وهذا

- ٥ -

أما عن التقاء البنائية بعلم التحليل النفسي ، فهو يمثل فيما سبق أن ذكرناه عن اهتمام الباثيين بصفة عامة ، وعلى رأسهم ليفي شتراوس ، بما سموه النشاط اللا شعوري للفكر البشري . ومن المعروف أن فرويد ومدرسته يرون الأنماط السلوكية إلى التكوين النفسي الواحد للجنس

البشرى . ومن هنا جاء تقسيمهم للمستويات النفسية إلى الشعور واللاشعور .

واللاشعور ، من وجهة نظر علم النفس التحليلى ، هو تلك المنطقة التى تكبت فيها الرغبات التى لا يرضى عنها الشعور ، ولهذا فإن أصحاب هذا العلم يحاولون سبرغور منطقة اللاشعور بقصد الكشف عن الحقيقة الرابضة فيه ، التى تطفو أحيانا على السطح فى شكل ظواهر سلوكية على نحو ما . وهذا يعنى أن علم النفس التحليلى ، شأنه شأن الباثية ، يبدأ من الظاهر ليدخل إلى الباطن ، وأنه يبحث عن النظام وراء الظواهر المتفرقة ، وهذا ما يفكر به الباثيون أنفسهم ، ولكنهم بعد ذلك يؤكدون أن هناك اختلافاً جوهرياً بين علم النفس التحليلى والباتية . فإذا كانت الباثية تتفق مع علم النفس التحليلى فى أنها ترى فى سلوك الإنسان معنى أعمق من المظهر السطحى ، وإذا كانت تتفق معه فى أن البناء أو النظام الذى يبحث عنه يقع فى مناطق غائرة من تكوين الإنسان الخفى ، فإن وجه الاختلاف يتمثل فى أن النظام أو البناء الذى تبحث عنه الباثية يقع فى عمق التاريخ البشرى ، وفى عمق التكوين الكونى . فى حين أن النظام الذى يبحث عنه علم النفس التحليلى يقع فى اللاشعور الذى يشكل محتواه فى النهاية حياة الفرد الفردية .

ولهذا فإن الباثية لا تميز بين حالى الشعور واللاشعور فحسب كما يفعل علماء النفس . ولكنها تضيف إلى ذلك مصطلح Non-conscious وهو اصطلاح يصعب ترجمته إلى العربية ، اللهم إلا إذا تجاوزنا وترجمناه بحالة خارج الشعور . ويضرب الباثيون لذلك مثلاً ، على سبيل تقرب مفهوم هذا الاصطلاح إلى ذهن القارىء ، بعملية المشى . فالمشى ليس فعلاً لا شعورياً ، كما أنه ليس فعلاً شعورياً كاملاً ، بمعنى أنه عندما أمشى لا أكون على وعى بحركة المشى وكيف أقوم به ، ولكننا فى الوقت نفسه لا نستطيع أن ندعى أن المشى حركة لا شعورية . وأهمية تحديد هذا المستوى من الشعور بالنسبة للباتيين ، هو أن كثيراً من أفعال الفرد فى حركة الحياة الاجتماعية يتم على هذا المستوى . فقد يمارس الفرد سلوكاً تمارسه الجماعة ، ولكنه لا يتساءل عن مصدر هذه الممارسة ودوافعها . وأكثر من هذا فإن أغلب أفعاله وسلوكه على المستوى الشعورى لا يكون إلا على المستوى الجسمى . أى أنه لا يفعل الفعل منفرداً ولكن من خلال الجماعة . وهنا نصل إلى اصطلاح آخر استحدثه الباثيون وهو اصطلاح Intrapsychic فنحن هنا إزاء الذات ، ولكنها الذات المتداخلة مع الجماعة ، فلذايتها لا تكون إلا من خلال الجماعة . وهذا الاصطلاح مهم للغاية بالنسبة للباتيين ، لأنه يمدد لفكرة البناء .

على أنه لا يفترض أن سلوك الفرد لا يكون بالضرورة إلا على هذا المستوى الجسمى . ففى كثير من الأحيان يعلو صوت الفرد بحيث لا يشعر أنه يسلك من خلال الجماعة ، بل يقف على بعد منها . وهذا السلوك الفردى لا يمارى فيه أحد . ومع ذلك فإن وقوف الفرد على بعد من الجماعة لا يعنى انفصاله عنها ، بل يعنى أنه يتخذ منها موضوعاً يتأمل . وهنا نأتى إلى الاصطلاح الثالث وهو Inter subjective الذى يعنى أن الفرد يعيش بين الجماعة لا من خلالها . حقاً إن الذات فى هذه الحالة

تكون مميزة ، ولكنها لم تكن تميز على هذا النحو إلا لكونها ذات تعيش وسط جماعة . وهذا يعنى أن هناك تطين من الذات ، الذات التى تتكون من عدة ذوات . والذات التى يكون الغير موضوعاً لها^(٨) .

وخلاصة القول ، إن الذات التى تبحث عنها الباثية ليست هى الذات التى يبحث عنها علم التحليل النفسى . إن الذات التى تبحث عنها الباثية ذات اجتماعية ، وهى ذات قديمة وحديثة . ولا يمكن أن تعيش هذه الذات إلا مع الجماعة أو من خلال الجماعة . أما إذا كانت الذات حالة خاصة ، فربما تركها الباثيون لتكون موضوعاً للدراسة تحليلية نفسية .

- ٦ -

ويبقى علينا بعد ذلك أن نشير إلى ما أفاده لى شتراوس من دى سوسير الذى يعد رائد علم اللغة الحديث . والواقع أن إفادة شتراوس من علماء اللغة الحديثين ، وعلى رأسهم دى سوسير وياكسون ، كانت إفادة مباشرة ، فأتواصل إليه هؤلاء من نظم لغوية ، اتخذ شتراوس أساساً للتحليل . ولقد صرح شتراوس بما كان لعلماء اللغة هؤلاء من فضل على الأنثروبولوجية الباثية .

ويبدأ دى سوسير نظريته بالتمييز بين اللغة كنظام Langue ، واللغة كاستعمال ، كلاً ما كانت أم كتابة Parole . لقد رأى أنه إذا كان لعلم اللغة أن يعنى بكل حقيقة تمت للغة بسبب . فإن الأمر يصبح تشويشاً بالغا . ولكن نتجنب هذا . لابد من عزل اللغة ودراستها بوصفها نظاماً اجتماعياً ، بل بالأحرى مجموعة من الحقائق . وأن هذه الحقائق ليست سوى أوضاع الشئون الجارية التى يرتبط بعضها ببعض فى وحدة من المعانى والأفكار التى لا تشمل إلا فى ذهن الإنسان ، والتى يعبر عنها باللغة ، فإن اللغة إذن ليست سوى نظام إشارى (سيمبولوجى) ، وهو الاصطلاح الذى استخدمه دى سوسير متنبأً بمستقبل هذا العلم ، علم الإشارة ، الذى أصبح مستقلاً حقاً فيما بعد . واللغة بوصفها نظاماً إشارياً ليست سوى جزء من علم الإشارة العام الذى يمكن أن يدرس الأنظمة المختلفة . وإذا كان لنا أن ندرس نظام اللغة وحقيقتها ، كما يقول دى سوسير ، فليتنا أن ننظر إليها فى علاقاتها بالأنظمة الإشارية الأخرى . كما أننا نستطيع أن نلقى أضواء جديدة على العقوس والعادات والسلوك الاجتماعى إذا اعتبرناها نماذج لغوية .

أما الأساس الثانى ، فتنظرية دى سوسير ، فهو ما سماه بالإشارة اللغوية . ويتلخص شرح دى سوسير لهذا المفهوم فى أن المسميات اللغوية ليست سوى مفاهيم ترتبط بذهن الناطق بها . فالمسمى Sign إذن ، هو تركيبة من صورة صوتية Signifier وفكرة Signified . والعلاقة بين الصورة الصوتية والفكرة علاقة تصفية ، بمعنى أنه لا علاقة للمفهوم الشجرة بصوت الكلمة ، بدليل اختلاف صوت هذا الشيء بين لغة وأخرى . فلكى ندرس اللغة إذن لابد أن ندرس وظيفة الكلمة بأبعادها الثلاثة : بوصفها معنى ، وبوصفها صورة صوتية ، وبوصفها معنى .

الفرد الذى يتعامل مع اللغة في شكل تعبير خلاق . ومعنى هذا أن تشومسكى بحث في الشيء الثابت للتغير . فالقواعد اللغوية يرجع جذورها إلى العقل الداخلى وإلى المنطق ، وهذا يشير إلى اللغة بوصفها نظاماً اجتماعياً كما قال دى سوسير . ولكن هذا النظام يمكن الفرد من أن يؤديه بوسائل مختلفة . وفي هذه الحالة يكون للشاعر لغة خاصة بها . وقد أتاح تشومسكى بذلك الفرصة لإعادة الثقة في استخدام علم النفس في المجالات الإنسانية المختلفة . على المستوى الفردى والجماعى . ولهذا نشأ إثر ذلك ما يسمى بعلم النفس اللغوى .

- ٧ - ونعود مرة أخرى إلى البنائين الأنثروبولوجيين ، إلى ليلى شراوس ، لئلا نرى إلى أى حد أفاد في تطبيقاته من البنائين اللغويين ، ثم نرى فيما بعد إلى أى حد أفاد النقد الأحدث منه ومن اللغويين مما .

عندما يتحدث ليلى شراوس ومن تبعه من البنائين عن منهجهم وهدف هذا المنهج ، فإننا نحس أنهم يتفكرون كلام دى سوسير عن نظام اللغة واصطلاحاته مباشرة إلى المجال الأنثروبولوجي والاجتماعي . أما عندما نطلق ليلى شراوس إلى مجال التطبيق ، فهو يفرّد ولاشك بخصائصه التي دفعت الكثيرين إلى أن يقفوا على بعد منها ، بعد دراستها دراسة جديده ، وأن يتساءلوا عما إذا كانت النتائج التي توصل إليها حقيقة أم هي مجرد لعبة ، وعن جدوى هذه التحليلات المستغففة الشاملة .

لليلى شراوس يتحدث عن الوحدة (سلوكاً كانت أم نظاماً اجتماعياً أم وحدة لغوية) . التي تمد في حد ذاتها نظاماً مطلقاً ومتجانساً من الإشارات . ثم تتجاسر الوحدات من حيث إن كل إشارة أو مصطلح يكون موضوعاً لإشارة أخرى . ولا يتكشف مغزى هذه الإشارات أو الاصطلاحات إلا عندما تتحد داخل نظام كلى . وهذا الكلام يتفق مع فكرة نظام اللغة عند دى سوسير .

وهو يتحدث عن البناء الذى يخفى وراء العمليات العامة ، وكل منها يعارض الآخر . فبينما يتميز البناء بالمحافظة والسيكون والبلور ، تتميز العمليات بغرضيتها واضعاً على المصادفة . ولكن عندما ننحصر هذه العمليات للتحليل البنائي ، فإننا نكتشف عن النظام الذى يخفى وراءها .

وهو يتحدث عن استغلال البناء عن تيار الزمن ، فكل بناء يحمل محله آخر ، وقد يحدث في البناء تحولات من طريق العمليات التبادلية والتعريفية ، ولكنه يظل ثابتاً في أساسه ، سواء نظر إليه في اتجاه أفق عم التاريخ أو رأسى من خلال التكوينات الحضارية . وهذا يذكرنا بفصل دى سوسير نظام اللغة عن تطورها التاريخي ، كما يذكرنا بتمييزه بين التحليل الأعم والتحليل البرادجياتي .

وتقابل هذه الاصطلاحات في اللغة المنطوقة أو المكتوبة : الأصوات والمعاني والشواهد أو الدلالات .

والأساس الثالث في نظرية دى سوسير هو العلاقات اللغوية . فحيث إنه لا علاقة بين صوت الكلمة ومعناها ، لأن المفهوم لا يتحدد إلا في ذهن الإنسان ، فإن دراسة الكلمات في حد ذاتها لا يمثل بناء اللغة ، بل إن بناء اللغة أو نظامها لا ينشئ إلا في العلاقات بين الكلمات . أى في الوحدات اللغوية . وهذه الوحدات اللغوية تقوم على أساس التسلسل التركيبي Syntagmatic ، ولكن الترابط المعنوي بينها وبين غيرها من الوحدات أياً كان موضعها Paradigmatic ، هو الذى يبرز معناها ووظيفتها . ويقوم هذا الترابط على أساس التعارض . فلكي نميز الوحدة ، لابد من أن نكتشفها في علاقاتها مع الوحدات الأخرى المتعارضة . فإذا اجتمعت المتعارضات أمكن لكل منها أن تحمل على الأخرى في السياق التمييزي .

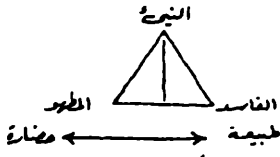
وأخيراً نأتى إلى الأساس الرابع والأخير في نظرية دى سوسير ، وهو النظام الوصفي Synchronic والنظام التاريخي Diachronic . ولقد فصل دى سوسير بين الاصطلاحين في دراسته ، وعنى بصفة خاصة بالنظام الوصفي لغة . ولم يفعل هذا لانكسار تاريخية اللغة ، فكل لغة تاريخ ما في ذلك شك . ولكن هذا التاريخ لا يتعارض مع نظام اللغة . ولهذا فقد فصل أن يفصل بين العمليتين للتركيب على دراسة اللغة بوصفها نظاماً في حالتها الزمنية ، لأن قانون التوازن الذى يربط الكلمات بعضها ببعض ، والوحدات بعضها ببعض . يتفصل عن قانون التطور .^(٨)

ثم كان لنظرية دياكسون في الأصوات اللغوية تأثير آخر في بنائية ليلى شراوس . ويعد رومان ياكسون أحد أقطاب مدرسة براج اللغوية ، كما أنه كان زميلاً لشراوس ومحاضراً معه في نيويورك . وقد اشتركا معاً في دراسة بعض الأحوال الأدبية . وتتلخص نظرية ياكسون الصوتية في الثنائيات المتعارضة بين حروف العلة (الألف والواو والياء) والحروف الصامتة الأساسية (الكاف والباء والتاء) . ويبدأ الطفل ، كمرحلة أول من مراحل التعبير اللغوي ، بالمقابلة بين هاتين المجموعتين من الأصوات ، محملاً صوتاً يتفاوت بين القناعة والحدة ، وبين الانتشار والاختصار .^(٩)

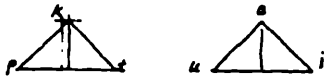
على أنه لا يحق لنا أن نترك اللغويين الذين تركوا أثراً كبيراً في البنائين ، دون أن نشير إلى العالم اللغوي وتشومسكى . وما أحدثه من أثر في تطور المنهج البنائي . فلقد وضع تشومسكى البناء اللغوي ضمن الأبنية العامة التي تستمد وحدتها المتمثلة لا من القوانين البنائية الثابتة ، كما هو الحال عند شراوس ، بل من قوانين التحول المرتبط بالتغير الاجتماعي الجذري ، وهذا الاختلال . لا يرجع إلى النظام العام للغة فحسب ، بل يرجع إلى التنظيم الذاتي لها . وقد ترك هذا التحول في دراسة اللغة أثره لا في البنائية اللغوية وحدها ، بل في نظرية البنائية بصفة عامة . فقد وضعت البنائية المتطورة مفاهيم أساسية للبناء هي : التكامل والتحول والتنظيم الذاتي . ويتكامل البناء اللغوي ، من وجهة نظر تشومسكى ، على مستويين ، مستوى للمعايير المجردة للغة ، ومستوى

الطبيعة ، لأنه ، نتيجة لاحتضانه ، بنسبة كبيرة من الماء . يقبل التلف بسرعة ، شأنه في هذا شأن المأكولات الطبيعية التي تتلف بسرعة لاحتضانها بالماء .

ومثلث ليني شتراوس في الأطعمة مشهور ، وهو يرسمه على النحو التالي :



ويقال إن ليني شتراوس استعار هذا المثلث في الأطعمة من مثلث باكون في الأصوات اللغوية الذي سبق شرحه ، والذي رسمه كذلك على النحو التالي :



ثم يمشي ليني شتراوس في جدله حول الأطعمة في نطاق مفهوم الطبيعة والحضارة . فيبين أن الإنسان المتحضر قلب للمفهوم الأساسي لهذه الأطعمة . فإذا باللحم المشوي والمملح يمتلئ طعاماً أرق من المطهر (أي المسلوق) على الرضخ من أن المشوي والمملح يمتلئ مرحلة طبيعية . والمطهر يمثل مرحلة حضارية . كما سبق أن ذكرنا . وإن ذلك هذا على شيء . من وجهة نظره . فإتباعاً يدل على أن بقاء المنصر الطبيعي . في شكل ما . يمثل الوساطة بين الطبيعة والحضارة .

ويظل ليني شتراوس يتنقب في كل جوانب الحياة الإنسانية يتقدم الوصول إلى مزيد من الكشف عن بناء فكر الإنسان من خلال طريقة تعامله مع الأحياء . فإذا به يكشف أن الدخان (النار) وحصل النحل اللدني هما من نتاج الطبيعة . قد حولها الإنسان من الطبيعة إلى الحضارة عندما استخدم النار في تدخين التبغ فحولها إلى ما يشبه الغذاء . وكذلك عندما استخدم النار في طرد النحل من حول العسل ثم استطاع جنبه ونقله من وضعه في الطبيعة إلى غذاء في جسمه

وهكذا نرى كيف يتحرك ليني شتراوس في مستويات اجتماعية مختلفة ، ليبين كيف يحل الإنسان مشاكله من خلال بناء فكري ثابت . وهذا البناء يستخدمه في أشكال مختلفة ، حسباً يتفق وطبيعة الموضوع

وهو يتحدث عما يمكن أن نسميه بالقانون المناطيسي الذي يربط بين الوحدات ، ابتداء من أصغر الوحدات حتى أكبرها ، لأن كلامنا يمثل بناء صغيراً في حد ذاته ، ثم تتجمع الأبنية الصغيرة لتكشف الحقيقة عن جوهر البناء الكلي . ولهذا فإن ما يصدق على الأصوات اللغوية يصدق على الجملة وعلى العمل الأدبي كله . وما يصدق بالنسبة للتشكيل الأدبي للتكامل يصدق ، من ناحية البناء ، على نظام الطعام ، وأسلوب اللباس ، والأنظمة الاقتصادية ، ونظام العلاقات الاجتماعية .. إلى غير ذلك .

هذه النظرات وغيرها تشير بوضوح إلى تأثير ليني شتراوس بآراء دي سوسير ، سواء فيما يخص تأكيده نظام اللغة ، أو لما يخص بالأسس التي وضعها لهذا النظام .

فإذا انتقلنا بعد ذلك إلى المجال التطبيق عند ليني شتراوس ، فإننا نبدأ بالإشارة إلى تلك الوحدة الثنائية المتعارضة التي شغلت ليني شتراوس وسيطرت على جميع أبحاثه وتحليلاته ، وتعني بذلك المقابلة بين ما سماه الطبيعة والحضارة .

فنرى المسلم به أن الإنسان انتقل من المرحلة الطبيعية إلى المرحلة الحضارية بمجرد أن بدأ يدرك تميزه عن الحيوان . على أن الانتقال من المرحلة الطبيعية إلى المرحلة الحضارية لم يتم دفعة واحدة . بل تم على دفعات . وهذا التغير الذي كان يحدث كل مرة ، كان يتم بدافع من بناء محدد لفكر الإنسان ، وهو معارضة ما هو كائن بما يمكن أن يكون . فإذا وصل إلى حل . فإن هذا الحل يعمل في تناوب وسطاً بين ما كان طبيعياً وما أصبح حضارياً . وما يلبث هذا الحل الذي توصل إليه أن يمثل مشكلة أخرى تمثل متعارضين آخرين بينها وسطاً وهكذا .

ويشير ليني شتراوس إلى اصطلاح التابو ، أي الحرم ، بصفة خاصة . فيقارن هذا الاصطلاح ما هو إلا أثر من آثار هذا الجدل بين الطبيعي والحضاري . لعني الحرم أن هناك ما يعارضه وهو المحلل . ووجود الحرم إلى جانب المحلل يعني أن الإنسان أدرك منذ الزمن القديم ضرورة إلغاء نظام لم يكن الإنسان يفرق فيه بين المحلل والحرم . فبما وضع التصنيف الجديد للعلاقات الجنسية المسموح بها على المستوى الاجتماعي ، ظل يحفظ بهذا الاصطلاح ، أي التابو ، الذي يشير إلى القديم والجديد معاً ، أي الطبيعي والحضاري .

وعلى هذا النحو من البناء الفكري ، نظم الإنسان طعامه ، أو لنقل ، نقله من مرحلة طبيعية إلى مرحلة حضارية . وللمرحلة الطبيعية تعني أنه كان يأكل التبن وحده ، لما كان أم نباتاً . ثم عرف النار ، وهي عنصر طبيعي كذلك ، فاستغلها في الشواء ، وفي تدخين السمك للاحتفاظ به لمدة طويلة . وإلى جانب هذا عرف الطهي عندما صنع الأوعية ، أي عندما دخل الحضارة . ثم استمرت هذه النظم في الطعام مجتمعة . وما تزال مجتمعة حتى اليوم . وهي تشير إلى الطبيعة والحضارة . فالنبيذ يمثل الطبيعة ، وبالمثل المشوي والمملح ، إذا لم يستعمل في صنعها وسيلة حضارية . ويظل المطهر بعد ذلك إشارة للحضارة . ولكن هذا الشيء الذي يحمل معنى الحضارة يحمل في الوقت نفسه معنى

بقوله : « إنني لا أدعي أنني أبين (من خلال تحليل الأسطورة) كيف يفكر الإنسان من خلال الأسطورة ، ولكنني أسمى لأن أبين كيف تفكر الأسطورة في عقل الإنسان دون أن يكون واعياً بالحقائق »^(١) . ولهذا فقد شبه شراوس عملية الأسطورة بعمل الـ Bricolage ، وهو اصطلاح فرنسي يعنى ذلك الشخص يستطيع أن يصنع شكلاً أو أنشكالا متكاملة من عناصر مفتة متفرقة مختلفة .

والآن ، كيف يحلل لي شراوس الأسطورة ؟ إنه يحللها وفقاً للتحليل الموسيقى ووفقاً للتحليل اللغوي . فاللغوي ، مثلها اللغة ، تتكون على نحو بناء الأسطورة ، من عناصر أفقية وعناصر رأسية . فالعناصر الأفقية في الموسيقى هي الميلودي ، والعناصر الرأسية هي الهارموني ، وكلاهما يكون النغم الموسيقي للتكامل . واللغة أفقية ، أي تركيبيّة ، عندما ترص الكلمات بجانب بعضها البعض . وهي في الوقت نفسه رأسية ، منتظمة في وحدات وفي تشكيلات هذه الوحدات ذات العلاقات المتعارضة أو المتوافقة أياً كان مكانها من التعبير .

وتحليل شراوس لأسطورة أوديب مشهور . ومع ذلك فنحن نسوقه للقارىء باختصار لكي تتضح فكرة البناء الكاملة عند شراوس . وتتلخص أحداث نص أسطورة أوديب الذي اختاره شراوس من هذه الأحداث المتصلة التالية :

- ١- كادموس يبحث عن أخته أوروبا التي اغتصمها زيبوس .
- ٢- كادموس يقابل التنين ويقتله .
- ٣- يولد من أنثان التنين مخلوقة الأحره الاسميرون ويقتل بعضهم بعضاً .
- ٤- أوديب يقتل أباه لايبس الذي يعد أحد خلفاء ديموس في الحكم على طية .
- ٥- أوديب يقتل أبا المول (أو أبا المول يتحر بعد أن حل أوديب لغزه) .
- ٦- أوديب يتزوج أمه بعد أن يعطى عرش طية خلفاً لأبيه لايبس .
- ٧- إيتوكليس يقتل أخاه بوليبيكس ، وهما ابنا أوديب من أمه جوكاستا .
- ٨- أنتيجون تدفن أخاهها بوليبيكس ، على الرغم من أن هذا كان محرماً عليها ، وعلى الرغم من تحذير خالها كرون لها .

- ٨ -

ونوعيته . المهم أن نظم الحياة المختلفة تتجمع بوصفها نظماً إشارية لتكشف عن البناء الفكري . ولهذا فقد تكلم البياتيون بإسهاب عن الإشارات غير اللغوية ، وذلك جرياً وراء فكرة الإشارات اللغوية عند دى سوسير .

وقد استطاع درولان بارت ، الذي جمع في أبحاثه نقاش البنية بأسره على مع شيء من الوضوح النسبي ، استطاع أن يوضح فكرة الإشارات غير اللغوية من خلال جداول وضعها لنظم الأكل واللبس ، مستخدماً في ذلك اصطلاحى دى سوسير الرأسى paradigmatic والأفقى Syntagmatic . لمجموعة الملابس التي يصطلح ن لبسها مجتمعة من الرأس حتى القدم ، تشير إلى المناسبة أو الزمن الذي ترتدى فيه ، في الحزن أو في الفرح ، في الصباح أو في المساء . وهي في هذا تمثل اللغة من حيث هي تركيب متسلسل . أما قطع الملابس التي لا يمكن أن تلبس في وقت واحد على جزء واحد من الجسم ، وإنما تلبس بالتبادل ، فهي تساوى اللغة من حيث كونها وحدات متغيرة تخضع لمسمى واحد ، مثل الأسماء والأفعال ، أي أنها تساوى اللغة في نطاقها الرأسى . وبالمثل فإن الأطباق المتتالية التي تقدم في وجبة واحدة تمثل الجملة ، كما أن الأطباق المختلفة التي يختار واحد منها حسب الوجبة فهي تمثل نظام اللغة من حيث كونها وحدات أساسية تتغير وتبديل^(٢) .

على أننا لا نستطيع أن ندعى أننا عرضنا فكر شراوس وغيره من البياتيين كاملاً من خلال هذا العرض السريع ، فلقد كتب لي شراوس وحده مؤلفات ضخمة ، ومقالات مهبة ، مزج فيها بين النظرية والتطبيق ، كما وضع فيها الأسطورة إلى جانب السلوك الإنسانى ، ووضعها كلها إلى جانب نظم الحياة المختلفة ، مستلماً تلك المادة العريضة في بلورة بناء فكر الإنسان . على أنه لا بدنى أن هذا البناء هو هدف في حد ذاته ، بل هو مجرد أسلوب ذهني لتنظيم الحياة والوصول بها من حالة اللا توازن الذي يشعر به الإنسان في فترة من الفترات إلى حالة التوازن . وكلما عادت حالة اللا توازن ، عاد العقل ليعمل ببناءه في إعادة خلق التوازن .

ويمثل تحليل شراوس للأسطورة ، أو بالأحرى الأساطير ، يمثل جهداً آخر مكملاً لفكرة البناء الذهني . ويرجع اهتمام شراوس بتحليل الأسطورة التي ألف فيها كتاباً من ثلاثة أجزاء ضخمة تحت عنوان « منطق الأسطورة Mythologica » ، إلى أن الأسطورة تجمع كل خصائص الفكر الإنسانى . فالأسطورة لا تتعامل مع الحقائق إلا من خلال الرمز الإشارى ، وهي تجمع بين كل خصائص الفكر الإنسانى . وهي تجمع العناصر المتفرقة ، ثم هي قادرة على تكوين العلاقات بين العناصر المختلفة . ولهذا فقد حدد لي شراوس هدفه من تحليل الأسطورة



(١)	(٢)	(٣)	(٤)
١ - كادوس يبحث عن أمه		لايلاكوس (والد لايرس) معناه الأهرج .	
٢ -		كادوس يقتل التين	لايرس (والد أوديب) بنى مشلول العين
٣ -	الأخوة الاسيريون يقتل بعضهم بعضا		أوديب (يعني صاحب القدم المتورمة)
٤ -	أوديب يقتل أباه		
٥ -		أوديب يقتل أبا الملوك	
٦ - أوديب يتزوج أمه			
٧ -	إيتركليس يقتل أمه		
٨ - أنيجون تذل أمهات			

هذه الأحداث يرتبها ليبي شتراوس في نظام أفق ورأسى ، بحيث يقدم النظام الأفق أحداث الأسطورة متسلسلة تسلسلا زمنيا ، في حين تقدم النظام الرأسى بناء الأسطورة . وبذلك يكون التحليل على النحو التالي :

وإلى هنا يقف شتراوس في نص الأسطورة ، التي تعد وحدة من مجموعة من الأساطير السابقة واللاحقة لها . وكل أسطورة تعد وحدة في حد ذاتها ، ولكن الأساطير جميعا تتجانس في تحليلها ، وتعد تشكيلات لبناء واحد . ولا محل الآن لذكر هذه المجموعة الكبيرة من الأساطير السابقة واللاحقة لهذا النص . ولكننا نجمل القارئ إلى قراءتها كاملة في كتاب شتراوس عن منطق الأسطورة السابق ذكره ، أو في كتاب «ليتش» عن ليبي شتراوس .

وعلى كل ، فنحن هنا بإزاء أربعة أعمدة . وتمثل الأعمدة الثلاثة الأولى أحداث الأسطورة إذا ما قرئت في نظامها الأفق متسلسلة حسب أرقام الأحداث . ولكن كل عمود يحمل في حد ذاته مجموعة من الأحداث المتناسقة حول معنى واحد وإن اختلفت تشكيلاتها . فالعمود

الأول يمثل اللبالة في قرابة الدم *Overrating of blood relations* أما العمود الثاني فيمثل الاستبانة بقرابة الدم *Underrating of blood relations* ، والعمود الثالث يقول إن الإنسان تغلب على الوحش الموهل فقطه أو نسب في قطه . أما العمود الرابع فهو لا يقول شيئا أكثر من تفسير معنى الأسماء ، وهي كلها تشترك في أن هذه الشخص لا تستطيع ، بسبب إصابة ما ، السير على نحو عادي .

فإذا كانت عناصر كل عمود تقدم دلالة واحدة ، فما حلاقة دلالات الأعمدة بعضها ببعض ؟ هنا يوضح ليبي شتراوس أن العلاقة بين العمودين الأول والثاني علاقة متعارضة ومكاملة لبعضها بعضا في الوقت نفسه . فاللبالة في تقدير القرابة يقابله اللبالة في عدم تقديرها ، كما أن قتل الوحش يقابله عدم قدرة الإنسان على الحركة الطبيعية . ولكننا ، عند هذا الحد ، لا نستطيع أن نفهم للأسطورة معنى . ولابد إذن من العودة إلى مرجع آخر أسطوري يوضحها ، وهذا المرجع هو المعتد . فهد بما كان الإغريق يعتقدون في الحلق الآلى للإنسان ، بمعنى أن الإنسان يخلق من ظاهرة طبيعية ، شأنه شأن أى ظاهرة طبيعية

أخرى . فالأبناء قد خلقوا من أسنان التين بعد خلطها . كما أنهم كانوا يعتقدون أن الإنسان يخرج من فجوة في باطن الأرض يقف عليها الوحش الموهل حارساً ، حتى إذا برز الإنسان من الحفرة ، أصابه الوحش إصابة لا تمكنه من السير السليم . فلما فكر الإنسان في هذه الظاهرة على نحو جليل ، بحث يصل إلى حل يتناقض مع الفكر القديم ، كان يستحتم عليه أن يقتل الوحش ، أى أن يفتن التين كسب في إحداث هذه الظاهرة . ولكن يظل الإنسان يحمل أمانة الوضع القديم ، أو لنقل الفكر القديم ، وهو الوسط كما سبق أن ذكرنا ، بين الطبيعة والحضارة .

هل أن هذا الحل أثار مشكلة أخرى عندما تسامد الإنسان : فإذا كنت لم أخلق على هذا النحو ، فكيف خلقت إذن ؟ أو بالأحرى ، م خلقت ؟ وتكون الإجابة من هذا أنه خلق من إنسان . ولكن هل خلق من إنسان أم من إنسانين ؟ وهنا تعبر الأسطورة عن هذه الحيرة بتخبط أوديب الجاهل بالحقيقة ، فتجعله يقتل أباه ويتزوج أمه . فلما عرف الحقيقة بعد ذلك ، بأن الذى قطه كان أباه ، وأن الذى تزوج بها كانت أمه ، كان يعنى هذا أنه عرف أنه ولد من رجل وامرأة . فلما اتضحت هذه الحقيقة انتحرت الأم ، وحمل أوديب عبئها . ولعل في هذا دلالة رمزية صريحة لهذه المفارقة ، وهي أن الإنسان عندما كان مبصراً لم يكن يرى الحقيقة ، فلما عرفها أصبح غير قادر على الإصرار ، وهذا يعنى أنه أصبح غير قادر على مواجهة الحقيقة ، إذ لم يستطع أن يواجه المجتمع بعد أن ارتكب الشيء المحرم . وفي هذا صراع آخر بين المحلل والمهم ، وهي الفكرة التي شغلت شتراوس .

ولكن هل يريد شتراوس بذلك أن يقول إن العالم بأسره عرف أساطير حكمت عن هذا الموضوع بعينه ؟ ليس من الضروري بطبيعة الحال أن تكون شعوب العالم قد علمت من هذا الموضوع على هذا النحو ، فرما شغلها هذا الموضوع أو شغلها غيره عنه . اللهم أن الإنسان يدرك المتعارضات ويعلمها في أساطيره . وما يثبت هذا الحل الوسط أن يمر متعارضين تعقيرين ليجد حلا وسطا لها ، وهكذا دواليك .. وبهذا تكون الأسطورة محطة لبناء الفكر البشرى ، لا لتهوى الفكر البشرى . وبالإضافة إلى هذا ، فإن ما نقوله الأساطير جميعا لا يقال بطريق

أساساً فيها يتسنى إلى العقل الجسمي أو للاشعور الجسمي . ولكننا الآن بإزاء أعمال تصدر عن أفراد تنسليم الحركة التاريخية التي مرت بمراحل كثيرة من تطور الفكر البشري ، فكيف يمكن إذن أن يوفق المنهج بين نظريته من إهمال التاريخ من ناحية ، وبناء الفكر البشري من ناحية أخرى ، وبين حركة التاريخ وتغير نمط الإبداع الأدبي ، فضلاً عن فردية ؟ .

والحق يقال إننا نستمتع في هذا المجال بمناقشات ومحاولات لطيفة ، فضلاً عن أننا نستمتع بمجهود محلي الأدب في تأكيد أن الأدب إبداع يستغل كل طاقات اللغة ، وأنه في الوقت نفسه يرتبط كل الارتباط بروح العصر وشاكلته . أما مشكلة الفرد المبدع ، فهي ما تزال محل نقاش كبير ، ولم تحسم حتى الوقت الراهن لصالح الفرد الكلية .

فإذا دافع الباليون عن فكرتهم الأساسية في أن مبدع العمل الفني عقل بشري أولاً ، بصرف النظر عن كونه عقل فلان أو فلان ، وبصرف النظر عن أنه عاش في أي عصر من العصور ، ولأنه ثانياً يتعامل مع اللغة التي تمثل نظاماً في حد ذاتها ، ولأن الكاتب المبدع ، من ناحية ثالثة ، يموت ويوق عمله وحده ، وإذا دافعوا عن نظريتهم بأن اختلاف أشكال التعبير من فرد إلى فرد ، ومن عصر إلى عصر ، ما هو إلا تحولات في البناء الأساسي ، وتوليدات اجتماعية نصب في التعبير ، متشابهة في ذلك بالآلية الجيولوجية التي تتكون من طبقات متراصة بعضها فوق بعض ، وتختلف في التكوين والأحجار ، ومع ذلك تسمى جميعها إلى التكوين الأرضي الواحد . إذا دافع الباليون عن وجهة نظرهم بهذه الحجج ، رد عليهم التشككون بأن الباليين نسا ، في زحمة هذا الجدل ، أن يبينوا على أي نحو يمكن أن يبنى النظام الفكري من ظروفه وملابساته الخاصة ، وكيف يمكن أن يتحول الإنسان من فكر إلى آخر .

ويسلم هؤلاء للتشككون بما يطالب به الباليون من أن تحليل العمل الأدبي أصبح يتطلب معرفة شاملة عريضة ، تشمل معرفة التراث ، وتعبير الإنسان البدائي والشعبي ، ونظم اللغة ، وربما النظم الرياضية والطبيعية ، لكي يتوصلوا حقا ، كما يريد الباليون ، إلى طريقة صياغة المبدع لرموزه ، وطريقة صياغة البناء فكه . ولكن كل هذا لا يعني على الإطلاق إلغاء التاريخ وإلغاء الذاتية .

ومن هنا برز من بين الباليين من نجده ملتزمًا بأساس البتابة في مفهوم الأدب ولكنه في الوقت نفسه يرى ضرورة الربط بين التعبير الأدبي وحركة تطور الأنظمة الاجتماعية . فالأدب يتعامل مع لغة إنشائية ، ولابد أن يجمع بين عناصر هذه اللغة من حيث الصوت والتراكيب والدلالة في انسجام كل أسس التسليم بأن هذه العناصر قابلة لأن يقارن بعضها ببعض عندما تتحرك في حركة زمرية نحو النظام . فالنظام إذن لا ينبع من الخارج بل إنه ينبع من الداخل . ومهمة الناقد إذن هي أن يكشف عن الحركة الداخلية التي تحكم هذا النظام ، مستعينا بكل ما توصلت إليه الأبحاث اللغوية الحديثة من كشف عن طاقات اللغة ونظامها . فإذا توصل الناقد في البتابة إلى إدراك النظام

مباشر ، أو لا يقال إلا مظلما بالغموض والرمز ، ومع هذا فإن ما تحوله هذه الأساطير هو الحقيقة الإنسانية بعينها .

ولعلنا نستطيع أن نتسل الآن ، بعد عرضنا لتحليل شتراوس للأسطورة ، كيف نظر هذا العالم الأنثروبولوجي البتالي إلى جميع الأنشطة الإنسانية ، وكيف جمعها في وحدة واحدة ، على أساس أنها نظم إنشائية تنبع من مصدر واحد هو العقل الإنساني وكيف توصل إلى العملية الذهنية التي تنظمها .

وإذا كان تحليل هذه الأنشطة وقفا للبناء أو النموذج الذي تصوره ، له ماله وعليه ما عليه ، فإننا نرجو . هذا الآن إلى أن نفرغ من عرض موقف الباليين من الأعمال الأدبية على المستوى الفردي ، أي بعد أن تقدم تصورا موجزا ، ولعله يكون واضحا ، للتقدم البتالي .

- ٩ -
لا شك أن الاتجاه البتالي بصفة عامة ، سواء أكان ذلك في الدراسات الأنثروبولوجية أم في الدراسات اللغوية أم النفسية ، قد غير مسار النقد الأدبي ، وغير الرؤية العامة لطبيعة التعبير الأدبي ووظيفته الاجتماعية . وما لا شك فيه كذلك أن تطلع النقاد ودارسي الأدب ، لم يكن سوى تعبير عن رغبة ملحة في البحث عن أسلوب جديد لتحليل العمل الإبداعي .

وربما كان كثير من دارسي الأدب وقاده يتاملون ، من قبل ظهور الحركة البتالية ، مع النصوص بلطف إحساس عميق بأن العمل الأدبي وحدة متكاملة ، وأن كل عناصر التعبير فيه تتضافر حول هذه الوحدة . ونخص بالذكر كاتبين ظهر في عام واحد . هو عام ١٩٢٩ هـ ، كتاب أنطوني يوليس السويسري تحت عنوان «أشكال بسيطة» ، وكتاب فلاديمير بروب الروسي تحت عنوان «مورفولوجية الحكاية الخرافية» . فكلا الكاتبين تناول مادته من خلال نظرة بتالية ، أي على أساس أنها تخفى حقيقة لا يمكن أن تتكشف إلا من خلال تحديد وظيفة كل وحدة في علاقاتها بالوحدات الأخرى .

حقا إن هذين الدارسين لم يكونا متشبين إلى مدرسة بتالية ، فالأول كان محاربا للأدب الشعبي من الطراز الأول ، ولا نعرف له كتابا سوى هذا الكتاب ، والثاني كان من المدرسة الشكلية الروسية التي عارضها الباليون وعلى رأسهم ليفي شتراوس . ولهذا فإن الكاتبين لم يسلكا ، على الرغم من نظريتهما البتالية ، طريقة تحليل الباليين ، كما لم يستخدما المناهج التحليلية التي عرفت لديها . ولقد أدرك دارسو الأدب قيمة الكتابين مؤخرا ، فأشادوا بها وترجموها إلى لغات كثيرة .

والآن ما موقف النقد البتالي من العمل الأدبي على المستوى الفردي ؟ ربما لم تصطدم البتالية بمجال من مجالات التعبير الإنساني كما اصطدمت بالتعبير الأدبي الفردي . ذلك أن للباحث السالفة الذكر ، ونحى بها اللغوية والنفسية والأنثروبولوجية ، لا يمارى أحد في أن جانباً

وهذا الالتحام الجديد بين الأدب واللغة يمكن أن نسميه ، مؤلفا ، النقد السيميولوجي ، حيث أتى لا أحد اصطلاحاً آخر أوفق منه . وليس النقد السيميولوجي مرادفاً للأسلوبية ، حتى الأسلوبية في لوبيا الجديد ، بل هو أكبر وأبعد منها بكثير . ذلك أن النقد السيميولوجي لا يهتم بالصيغ التي قد تأتي علواً ، بل يهتم بالعلاقة الوثيقة بين الكاتب واللغة . وهذه العلاقة لا تعني عدم الاهتمام باللغة بوصفها علماً ، بل إنها على العكس ، تتطلب الرجوع المستمر إلى حقائق الأنثروبولوجيا اللغوية ، على الرغم من أنها قد تبدو حقائق أولية ، ^(١١)

وهنا يبدأ بارت في الإشارة إلى مجموعة من حقائق هذه الأنثروبولوجيا اللغوية التي تترشح بوصفها حقائق لغوية ، لكي تصبح حقائق أدبية ، عندما تنتقل إلى لغة الأدب . وتتلخص هذه الحقائق فيما يلي :

أولاً : إن من أهم ما يعنى به علم اللغة الحديث هو التنبيه على أنه ليس هناك لغة ليس لها نظام ، قديمة كانت أم حديثة ، بدائية كانت أم متطورة .

ثانياً : إن اللغة ليست أداة بسيطة للتعبير عن الفكر . إن الإنسان لم يوجد قبل اللغة ، وليس هناك حالة واحدة تشير إلى أن الإنسان عاش متفصلاً عن اللغة . فاللغة هي التي ميزت الإنسان وليس العكس .

ثالثاً : إن علم اللغة علماً ، منهجياً هناك شكلاً جديداً من الموضوعية يخالف الموضوعية التي قبلناها من قبل بالنسبة للعلوم الإنسانية . فقد كانت تعامل مع العلوم الإنسانية على أن نقيها قبولاً كلياً . أما اليوم فإن علم اللغة يقترح أن نميز بين مستويات من التحليل ، وأن نصف العناصر المميزة لكل مستوى من هذه المستويات . وباختصار فإن علم اللغة الحديث ، يقدم لنا المنهج الذي يجهد الطريق لجلاء الحقيقة ، لا المنهج الذي يشير إلى الحقيقة في حد ذاتها .

ومن ناحية أخرى فإن علم اللغة يطلب منا أن نعرف أن الحقائق الحضارية ليست مثل الحقائق البيولوجية والفيزيائية . إن الحقائق الحضارية لها مظهر مزدوج . بمعنى أنها تبحث دائماً إلى الشيء الآخر ، وهي في النهاية نظام متكامل من الرموز التي تحكمها عمليات واحدة . وليست الحضارة في كل مظاهرها سوى لغة ، وليس النقد السيميولوجي سوى جزء من هذه اللغة .

ومن هذا المنطلق يشرع بارت في تقديم بعض التصنيفات الأساسية في نظام اللغة بصفة عامة ثم يبين كيف تترشح هذه التصنيفات من كونها جزءاً من نظام لغوي ، إلى الأدب ، لتقوم بوظيفة اجتماعية على مستوى آخر .

وربما تملت أهم هذه التصنيفات في صيغ الزمن في اللغة وفي صيغ الضالار .

الذي يحكم العمل الفني ، برز للمزى ، ولا نقول المعنى ، من تلقاء ذاته . ولا يعد هذا المزى تعبيراً عن مشاعر خاصة ، كما كان النقاد القدماء يرون ، بل إنه تفاعل حي نابض بين الفرد وأحوال عصره .

ويمثل لوسيان جولدمان هذا التحول في نظرة البائنية للعمل الأدبي . فالبناء يكون مجرد فرض إذا اقتص بعمل واحد ، ولكنه يكون حيلة إذا درس هذا العمل بين أعمال أخرى مرتبة ترتيباً زمنياً ، بحيث تكون هذه الأعمال مجالاً لدراسة النظم السياسية والاقتصادية والفكرية والاجتماعية ، التي تمثل عناصر في بناء كل عمل . ثم يعود الناقد إلى الحياة ليعبر إلى حد يعكس بناء الحياة المثل في هذه النظم ، في هذه الأعمال الأدبية . ومن هنا يحدث الالتقاء بين بناء العمل الفني وبناء المجتمع .

ومن هنا نرى أن لوسيان جولدمان يمثل البائنية المتطورة ، وهي التي نسي البائنية التقليدية . وهي تلخص في إضطباع مجموعة من الأعمال التي يجري كل منها على بناء نسي في حد ذاته ، وربطه بالبناء الكلي الذي تولدت عنه . فجولدمان يقف ضد الكثف عن البناء من خلال العمل الواحد ، وإنما يمثل البناء في أعمال الفرد بمجموعة حسب تطورها الزمني ، بشرط ألا تعزل هذه الأعمال عن مجالها التاريخي . وهنا تمثل الوجوه الاتفاق ووجوه الاختلاف بين كل من جولدمان وشتراوس . فها يتفقان معاً في أن البناء يتولد في أعمال كثيرة ، ولكن جولدمان يختلف عنه بعد ذلك في ضرورة الربط بين المجال التاريخي الذي نشأ فيه العمل الأدبي والعمل نفسه . فهو لا يبحث إذن عن البناء الكلي الموروث في الجنس البشري ، كما يفعل شتراوس ، بل هو يبحث عن بناء المجتمع متمكناً في البناء الفني . إن شتراوس يبحث عن بناء كل ثابت غير مرتبط بإنسان بعينه أو بتاريخ ، أما جولدمان فيبحث عن بناء مرتبط بإنسان يعيش في زمان ومكان محددين .

ولم يكن «رولان بارت» في درجة وضح جولدمان وصراحته من حيث علاقة العمل الأدبي بتفاعلات عصره . فهو مرة يقول إن أي عمل أدبي يمكن أن يكون عمل دراسة نقدية ورؤية جديدة ، بصرف النظر عن المجال الاجتماعي الذي نشأ فيه . فهو من خلال هذه الرؤية يعد عملاً رمزياً ، والرمز هنا يعنى الشيء الذي يحتوى على معنى غزير يحتمل التأويلات والتفسيرات .

ومرة أخرى يقول إن الموضوع الكلي المتكامل ، الذي يجمع بين نشاط الفن والحياة ، وهو الذي يكون مادة التحليل الأدبي . ولكنه يقطع ، بالنسبة لذاتية الفرد ، بأن العمل الفني ينقطع حبله السرى عن مؤلفه بمجرد أن يفرغ الكاتب منه . أما العمل الذي يظل مرتبطاً بمؤلفه فهو العمل الفاضل . وإذا درس هذا العمل فإنما يكون على مستوى التاريخ الأدبي وليس على مستوى النقد الأدبي .

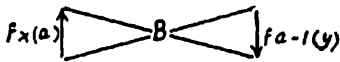
ولعل ارتباط بارت باللغة ونظامها ، وانعكاس هذا النظام في العمل الأدبي ، جعله يهتم بالنص من حيث هو تكوين لغوي يعكس موقفاً اجتماعياً عاماً . فهو يقول في هذا المعنى :

« إن الأدب واللغة يتوخضان اليوم عملية البحث أحدهما عن الآخر ...

• خاتمة : من أين وإلى أين ؟

f_x ، f_y ، f اختصار Function. x رمز للشر ، أو لنقل للعنصر السلي ، وذلك على عكس y التي تشير إلى العنصر الإيجابي .

وتفسر هذه المعادلة بشكل أن (a) الذي يمثل الحالة الاجتماعية السلبية الراهنة (x) التي يُطلب تغييرها ، تنف في وجهه القوة الواسطة (B) التي تغيرها إلى وظيفة إيجابية هي (y) . وبهذا يمثل طرفا المعادلة الأولان طرف الصراع بين الخير والشر ، أو لنقل السلب والإيجاب . أما الجزء الثالث من المعادلة فهو يمثل مرحلة التحول التي يجتري فيها عنصر الواسطة وهو (B) عنصر السلب هو (x) لكي يتغير فيصبح بذلك (b) $F x (b)$. وأما الجزء الأخير من المعادلة فهو يمثل نهاية الحالة أو نهاية عملية الواسطة . على أن الوظيفة (y) الأخيرة لا تسارى تماما الوظيفة y الأولى ، فالأولى مرحلة استعداد . أما الثانية فهي الحل ، أي الوصول إلى الغاء القوة السلبية . وهذا لا يتأتى إلا إذا سلبت القوة الشريرة بعض قوتها . تصبح $fa-1$. وبهذا تصبح قوة B واسطة بين موقفين يتضحان من خلال التشكيل التالي :



وقد استغلت هذه الصيغة دلالاتها الاجتماعية ، وقابلتها للتحليل ، في أحوال كثيرة كما ذكرنا .

ورعنا كان جوليان جريغس هو أفضل من استطاع من البائسين أن يستغل صيغة ليبي شتراوس هذه التي تقوم على أساس عرض التناقضات وبينها الوسيط . وتعد صيغته في الحقيقة أفضل من صيغة شتراوس ، لأنه . استطاع أن يربطها بعملية القص ، ولم يجعلها مجرد فرز للعناصر المتعارضة ، وحمل بعضها على بعض .

فالعامل القصصي بالنسبة لجريغاس أحداث يتضح من خلالها دور الشخص بوصفها فاعلة أو مفعولا بها ، أي أنه يمثل موقف فرد نسيه البطل ، من موقف أو مواقف جمعية . وفي هذا الإطار يتحرك البطل على مستوى الرغبة والإرادة والفعل ، كما أن موقفه من المجتمع يدور حول حركتين أساسيتين ، هما الانفصال والاتصال . ويتحدد الانفصال والاتصال ، كما تتحدد أفعال البطل وصفاته ، من خلال مجموعة من الاختيارات التي يشغل في بعضها وينسحب في بعضها الآخر . ومن هنا يمكن القول بأن الوحدات الأساسية التي تكون النموذج تتمثل فيما يلي :

أولا : عقد بين البطل وبين نفسه ، أو بينه وبين مجتمعه .
ثانيا : مجموعة الاختيارات التي يجرها البطل ، والتي تحدد ردود فعله أو صفاته ، إن سلبا أو إيجابا .

ثالثا : انفصاله عن المجتمع واتصاله به .

فإذا استطعنا أن نجتمع بين هذه الوحدات الثلاث في حركتنا المتصاعدة مع حركة القص ، مستخدمين في الوقت نفسه التقنيات الثابتة المتعارضة ، التي يقف البطل وسيطا فيها ، فإننا نصل في النهاية إلى

فكل لغة تعرف الزمن الماضي والحاضر والمستقبل . والزمن الماضي زمن تاريخي ، فالتاريخ ماضٍ ولا يُشعر بغير الماضي . أما الزمن الحاضر فهو الزمن الإخباري ، الذي لا يوحى بأكثر من بعد الحاضر الذي يحكي عنه . فإذا دخل الزمن في صميم العملية الأدبية ، تداخلت الأزمنة جميعا لتدل على الحضور الدائم . فالقصة على سبيل المثال . تحدثت عن شيء حدث ، ولكن هذا الذي حدث حضور دائم . ذلك أن الشخص الذي تحدث عنه القصة ، أو يتحدث في القصة . محكوم بكونه مطلقاً وليس شخصا غائبا يحكي عنه القاص . ولكون هذا الشخص مطلقاً ، فإن الفعل لا بد أن يوحى دائما بالحضور .

ثم إن كل لغة تعرف ضيائر التكلم والمخاطب والغائب ، أي أنها تعرف المقابلة بين الحضور المتكلم في أنا وأنت ، والغائب المتكلم في هو . وأنا وأنت في الوقت نفسه متعارضان ، إذ أن أنت تعني غير أنا ، كما أن أنا تعني للموقف الترانسندنتالي بالقياس إلى أنت . ذلك أن أنا متدمج في الموضوع وأنت خارج عنه . على أنه في الوقت نفسه يمكن أن يكون أنا وأنت ، وأنت وأنا . أما الغائب فهو بعيد عن هذا التبادل ، بل هو من الناحية اللغوية لا يعكس الحالة الراهنة للكلام ، لأنه غير موجود ، على عكس أنا التي تعني من الناحية اللغوية ، الشخص الذي يمثل الحالة الراهنة من الكلام . وخلاصة القول ، فإن كل لغة تعرف حضور الشخص ، أنا وأنت ، وغيب الشخص هو . وهو في لغة الأدب ليس شخصا محدداً . بل هو لا شخص وقد تعودنا في القصة أن نجد ضميرين يتحركان في آن واحد ، الضمير الذي يتكلم ، والضمير الذي يحكي عنه الحدث . وحيث إن الحدث الماضي في القص لا يوحى إلا بالحاضر ، فالضمير الذي يحكي عنه إذن ضمير في الماضي وفي الحاضر معا . إنه ضمير مستمر في الزمن . فإذا تحول هذا الغائب الذي يحكي عنه إلى أنا ، فهو معناه أن هذا الغائب يعود إلى الحضور ليقول : أنا الآن مائل وحدي لكي أتكلم ، ولكي يقول : إنا كنت أنا مائلا وحاضرا ، فانا الآن حالة خاصة ، أي أنني أنا وغيري في آن واحد ، ومعنى هذا أن مشكلتي لا تعني وحدي ، بل هي تعني الجميع ، وربما في كل زمن .

- ١٠ -

وهكذا نرى كيف تفرع أبحاث البائسين في مجال التحليل الأدبي بين التركيز على الوظيفة الاجتماعية ، والتركيز على الأنظمة اللغوية ومدلاوتها الأدبية . ونتيجة لهذا تفرعت غلادجهم البائية التي يمكن أن العمل الأدبي ويربطونه ولها ما .

فإذا بدأنا بليبي شتراوس الذي وصف بأنه ذو عقلية رياضية ، فإننا نجده ينتهي من تحليله ، على نحو ما أشرنا من قبل ، إلى وضع النموذج الرياضي التالي الذي استخدمه من قبل كثير من البائسين ، وهو :

$$F_x(a) : P_y(B) = F_X(b) : F_a-1(y)$$

فالخرف b هو عنصر الواسطة الذي يكون قادراً على احتواء المتعارضين

فإذا علمنا بعد هذا أن التحليل البنائي يقوم بعملية فرز بين العمل ذى البناء والعمل الذى يفتقد البناء ، وأنه يعلن فى النهاية أن العمل ثنائى تضافرت عناصره الأساسية حول وحدة بنائية . هو من صنع نشاط دوحى خلاق . فإن هذا يعنى تأكيداً لعملية الإبداع التى لا بد أن تنسب إلى فرد لا يهمل ذكر اسمه .

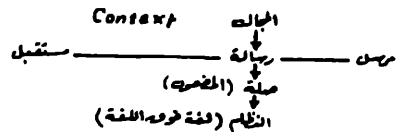
على أنه مما يعاب على بعض البنائيين حقاً ، أنهم فى كثير من الأحيان يصوغون نماذجهم فى أشكال رياضية ، بحيث يبدو العمل الأذى شكلاً بلا روح . وعلى الرغم من ضيقنا بهذه التجريدات الرياضية ، فإنها فى الوقت نفسه تدل على مدى التطور الذى وصلت إليه الدراسات الأدبية .



جوهراً رسالة هذا العمل القصصى ، الذى يتحدد بكونه تغييراً لموقف من قبل إلى موقف من بعد .

وليس بوسعنا فى الحقيقة أن نفصل القول فى نموذج جرياس ، فهو لا يتضح إلا من خلال التطبيق الذى قام به . ولهذا فمن أجل القارئ إلى قراءة بحثه حتى يتمكن من استيعاب تحليله كاملاً .^(١٢)

على أن جرياس أفاد من نموذج ياكسون ، إلى جانب إفادته من شتراوس ، وإن لم يصرح بذلك . فقد أشار أكثر من مرة إلى أن العمل الأذى رسالة بين مرسل ومستقبل ، وكلاهما يعيش فى مجال واحد ، ويمثل مضمون الرسالة الصلة بينهما . ولكن لكى يصل هذا المضمون إلى المستقبل كاملاً ، فلا بد أن يكون المستقبل يمتلك مفتاح نظامه . وبطابق هذا المفهوم كل للطائفة نموذج ياكسون ، ذلك العالم اللغوى الذى سبق أن أشرنا إليه ، وصديق لى شتراوس الذى أفاد من نظريته فى علم الأصوات . وقد وضع ياكسون نموذجاً الذى يعنى به وظيفة اللغة بصفة عامة ، على النحو التالى :^(١٣)



● هوامش البحث

1 Andre Maunet : Structure and language, p. 2 edited in Structuralism, Anchor Books Edition, 1970.

2 Lucien Goldmann : Structure : Human reality and Methodological Concept, p. 98 edited in the structuralist Controversy, London 1970.

3 Jacques Derrida : Structure, Sign and Play, pp. 247, The Structuralist Controversy.

4 Edmund Leech : Levi Strauss, Fontana, 1970, pp. 21-23.

5 Levi-Strauss : Structural Anthropology - New York, 1963, p. 21.

6 Ferdinand de Saussure : Cours in General Linguistics Fontana 1974 PP. xi, xii.

7 Goldmann : op. cit. pp. 101-103.

8 F. De Saussure : pp. 63-127.

9 Edmund Leech : Levi - Strauss : pp. 27-29.

10 Edmund Leech : Levi - Strauss : p. 47.

11 Levi Strauss : The Savage Mind p. 22.

والمرسل لى شتراوس عن الاطورة فى كتاب .

12 Myth : a symposium, ed. by Thomas A. Sebeok, pp. 81-166.

13 Roland Barthe : Structuralist Controversy, p. 135.

14 Julien Greimas : The interpretation of Myth pp. 91-121, Edited in : Structural Analysis of Oral Tradition.

15 Palmer : Semantics, A new outline, Cambridge, 1976, p. 112.

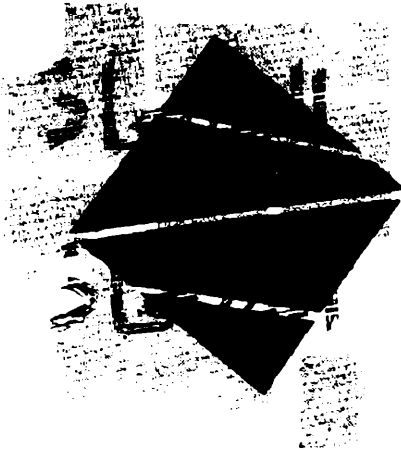
16 Barthe : Controversy, p. 134.

وليس فى وسعنا أن نقدم كل النماذج التى استخدمها مشاهير النقاد البنائيين فى تحليلهم للعمل الأدبى ، شعراً كان أم نثراً . فهذا يحتاج إلى بحث مستقل ، أو لنقل إلى كتاب . ولكننا نصل من خلال هذا العرض السريع لهذه النماذج إلى أن المنهج البنائى جهد جاد وحقيق . وهو يسعى إلى اكتشاف الحقيقة على مستوى العمل والحياة .

ونعود ، فى ختام هذا المطاف ، لكى نشير إلى ما اهتمت به البنائية من إغفالها التاريخ ، وإغفالها فردية المبدع ، فنقول إن البنائية ، فى حركتها التطورية ، حرصت على ربط العمل الأدبى بحركة التطور فى الحياة . إنها إذ تكشف عن نظام العمل الأدبى من خلال لغته ، وليس من خلال أى منتج آخر ، إنما تؤكد بقاء النظام وتغيره فى آن واحد .

إن ميكانيكية التطور الأدبى تتضح دائماً أبداً عبر العصور الأدبية . والمنهج البنائى هو وحده الذى يستطيع أن يكشف عن حركة هذا التطور . فالعصر الذى يكون له وظيفة فى عصر ، يلفظ وظيفته فى عصر آخر . وهكذا يظهر مفهوم تاريخ الأدب إلى تاريخ الأنظمة الأدبية .

أما بالنسبة لفردية المبدع ، فلم يهمل البنائيون عند تحليلهم للأعمال الأدبية ذكر اسم مبدعها . وهماوذا « بارت » يقول فى بداية مقال له : « إن عملية الالتحام بين اللغة والأدب قد تمت (من قبل) على يد بعض الكتاب منذ عهد مالربيه ، من أمثال بروسست وجويس ، فقد أخذ هؤلاء على عاتقهم مهمة اكتشاف لغة جديدة تجعل من أعمال كل منهم كتاباً كلياً فى البحث عن الذات . »^(١٥)



الشحاذ

دراسة نفسبنيوية

الدكتورة هدى وصفى

في إطار محاولة لتطبيق بعض معطيات الاتجاه النقدي المبني عن النظرية البنيوية في النقد ، كان هذا التحليل لرواية «الشحاذ» لتجيب محفوظ^(١) وقد ألقينا بحثنا على الوجه التالي :

١ - الشكل الجمالي ، الاستطلي ، أو حسب التعبير المعاصر الشكل «التصميبي» ، Connotatif أو الرمزي . Symbolique

٢ - الشكل الأدبي Littéral أو الشكل التبعي Dénotatif ولذا ينبغي أن نتبين عدة مستويات للوصف ، أو - كما أوضح تودوروف - علينا بالعمل من خلال ، مستويين . الحدودنة أو الحكاية ، والسياق أو الحديث . إذ أن العمل الأدبي له واجهتان فهو «حدونة» ، بمعنى أنه يقص ، ويتضمن أحداثا وشخصيات . ولكنه في نفس الوقت سياق . فلم تعد الأحداث تهم ولكن الطريقة التي يورد بها القاص تلك الأحداث^(٢) . ومن ثم فإن «الحدونة» نظام أو نسق مكون من أحداث وشخصيات ، أما «السياق» فوسيلة اتصال القاص بالقارئ . ودعاه إياه في عالمه .



الأدبي ولا حتى الأدب بل الصيغة الأدبية *littérarité* بمعنى ما يجعلنا نسمى عملاً ما عملاً أدبياً^(١).

ولكن نين مدى استخدامنا للوسائل التي بلورتها نظرية الإبداع فقد اعتمدنا على ما جاء على لسان جان.ريكاردو حين قال : « إن الوعي بالعمل الروائي ... سيصبح لنا كشفه كأداة كشف . ويرغمه على الإفصاح عن أسباب وجوده . وينسج فيه العناصر التي تبين كيف أنه مرتبط بالواقع وكشف له في نفس الوقت »^(٢).

٢ - ١

وتعليلنا يبدأ بتلخيص « المحدوتة » . ولكن قد تتساءل : وفيه هذا التلخيص ؟ ومجذب شكوكفسكي ذلك بقوله : « إن الملخص ، مثل المحدوتة ، ليس بعنصر فني ولكنه خامسة سابقة على الصياغة الأدبية *Pré-littéraire* »^(٣) وهذا التلخيص يسمح لنا بتجريد المضمون وإخضاع التابع الزمني للرواية لنظام منطقي . وكما يؤكد ليث شفاوس فإن عملية التابع الزمني تنحصر في بنية « جملة قالب » لا زمنية *Matrice* ، ومن هنا تنشأ القدرة على استنباط خطط شمولية في الإمكان تطبيقها على أنواع مختلفة من « الحوادث » ، مما يدفع بنظرية الإبداع إلى « الوسيلة الاستنتاجية » أو « النموذج السري » الذي أشار إليه بارت ، والذي يصور نموذجاً افتراضياً للوصف ، يوسمه التقاط البنية في عدة مكونات^(٤) . ويقودنا هذا إلى ملاحظة عامة ، هي أن الإنسان - منذ قديم الزمان - يستمتع بالحوادث ، أو « الحكايات » التي تعبر عن مغامرات وجودية أو اجتماعية ، تنمو حسب جدلية تكاد تكون دائماً متشابهة :

صراع - معركة - خدعة

أو $x \neq y$ أو ؟ $y \neq x$

ولكن ما يميز الحوادث هو السياق . وذلك ما أشار إليه جايان بيكون حين قال : « إن الروائي يعرف الآن أنه يتعامل مع الكليات وليس مع الأشياء ... إن الرواية تأتي بتصور للعالم وللإنسان ، ونجيب عن أسئلة تطرحها حقبة من الزمن ، .. ولكن الروائي لا يستطيع أن يفهم العالم إلا إذا ابتعد عنه وشكله حسب قوانين أخرى . وإذا كان هدف الروائي هو أن يطور رؤية تخص العالم الذي يحيا فيه ، فإنه لا يصل إلى هذه الرؤية عن طريق الاصطاد إلى الأصوات الداخلية ، أو تأمل الأشياء الواقعية ، بل عن طريق خلق لغة »^(٥).

إن ذلك لا يعني ابتعاد الرواية عن المستويات الواقعية (المستويات الفردية أو الاجتماعية أو الجغرافية أو التاريخية) ، ولكن المهم هو « ما يميزه الكتاب »^(٦) . وهذا ما أكدته تودوروف في « نظرية الإبداع البنائية » بقوله إن المجال الذي أصبحت الأسئلة تطرح فيه هو مجال خصائص هذا السياق الخاص للمسي بالسياق الأدبي . ومن ناحية أخرى ، يرى ياكسون أن « هدف نظرية الإبداع ليس هو العمل

من أجل هذا فإننا ستعامل مع النص الروائي بوصفه بناءً بنشأ تيريه من داخله . وبوصفه بناءً ينتوي على عناصر مرتبطة بالواقع ، علينا دراستها .

أما اختيار النص فقد تم في إطار اعتقادنا أن مهمة الباحث العربي في الوقت الحالي تنحصر إلى استشراف السمات المميزة للأعمال الأدبية المحلية ، مع الاستعانة بالوسائل النقدية الحديثة . وذلك لتأصيل دراسات تحاول تطوير منهج علمي في النقد ، يستمد من الانطباعية التي تفرق فيها الدراسات النقدية . على وجه العموم .

ولم « الشحاذ »^(٧) ربما لأنها تمثل - أكثر من غيرها - نوعاً من القصص الذي يستعين بالمنولوج أو الحوار الداخلي . ويستغل إلى أقصى درجة الملائق ، قاص - مؤلف / سارد - راو / قاري - منظر . وقد استطاع محفوظ إبراز عدة مستويات في روايته تجعلها جديرة بالدراسة الجادة .

الملخص :

إن الخطوة الأولى التي تفرض نفسها بعد قراءة النص قراءة متعملة للغاية . هي تقديم مفهوم هيكلي متلاحم لإحدى البنيات التي ذكرناها من قبل :

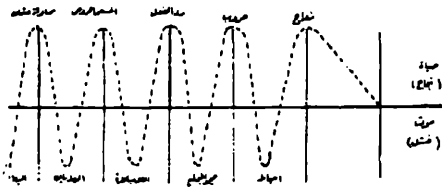
$x \neq y$ أو ؟ $y \neq x$

يتزوج عمر من زينب التي اعتنقت الإسلام من أجله ، بعد محاولة نضال سياسي فاشلة . ولكن بعد عشرين عاماً من الزواج والنجاح الاجتماعي ، يتباه شعور غريب بنفسه عليه حياته ، ويطغى الملل على كل شيء من حوله . ويتحول إلى رجل سكير عرييد . يهجر أسرته ويروح بنشد جواباً عن التساؤل المائل الذي يقض مضجعه ، ولكن دون جدوى . وتتشابك في عقله صور من ماضيه ، عندما كان يؤمن بالاشتراكية ، ويقرض الشعر ، ويتناضل مع عثمان ، ثم عندما تحل عن السياسة وعن الشعر بعد القبض على عثمان . وتحاول الأسرة إرجاعه إلى المنزل بمناسبة المولود الجديد ، ولكنه يظل مغلياً . هالماً في دنياه الخاصة . ثم هو يعزف عن المللات ويبدأ في رحلة السعي الروحاني ، ولكنه لا يجد الراحة التي يشدها . ويختلط الواقع لديه بالخيال ، ويهجر المنزل مرة ثانية . وعندما حاول عثمان - الذي خرج من السجن وتزوج

يؤمن بها) نجد أن عمر يلجأ إلى الكلب ، وذلك رغبة منه في الحفاظ على صورته التي تعيش في محبة ابته . وهو ينتز فرصة لتدخل ابته الصغرى جبلة وتزيد بها كلمة « امرأة ، امرأة » لكي يجعلها بين يديه ، شاكرًا الظروف التي غيرت مجرى الحديث .

٣-١

وثمة ملاحظة أخرى ، فإن نكتيك محفوظ بذكرنا نكتيك الفلاش باك أو الرجوع إلى الوراء . وهو أيضا وسيلة موريك - على سبيل المثال - في محادثاته النفسية ، وبخاصة في رواية « تيز ديكويو » ، حيث نجد تيز وقد عادت إلى الماضي كما يفعل عمر ، لكي تستشف أسباب جرمها . ولكن هناك عوامل إضافية تجعل النص العربي أكثر إثارة ، فحضر شخصية اجتماعية مرموقة ، إنه حمام بارع وذائع الصيت ، ولكنه مضطر إلى الدخول في تلك الدوامة التي لن تجلب له سوى القتل . وبوسنا أن نوضح ذلك عن طريق الرسم البياني . (شكل ١)



ومن قراءة هذا النص يتضح أن اللوحات التابعة للSequences للحدوة ، تبرزها نواة أو وظائف أساسية هي لحظات المجازفة ... وبين هذه اللحظات (حيث يتساءل القارئ : وماذا بعد ؟ ...) تكون هناك مناطق آمن وهدهو ... والنسبة ، للشعاع ، فإن هناك عشرة أجزاء تابعة ، مقسمة إلى خمسة أجزاء ذات طبيعة تفاعلية ، وخمسة أجزاء ذات طبيعة إيجابية . وهذه الأجزاء مستندة إلى مشربويات أو وظائف تتردد بين التنازل والإحباط : ١ - الزواج ٢ - الإحباط ٣ - الغروب ٤ - هجر المجتمع ٥ - رد الفعل ٦ - الالمبالاة ٧ - السعي الروحي ٨ - الهذيان ٩ - محاولة عثان ١٠ - البلادة .

وإذا نحن حاولنا ربط الوظائف الخمس ، أو التويات ذات الطبيعة التفاعلية بالنص وجدنا ستة فصول ترتبط بهذا الانجاء ، في حين أن ثلاثة عشر فصلا ترتبط بطبيعة الإحباط ، على نحو يؤيد سيطرة جو الالمساءة الذي يسود النص .

٤-١

إن الحدث الرئيسي في الرواية ليس مفردا بل إنه يرتكز على عدة أحداث أخرى ، أهمها مظاهرة عثان التي بوسنا أن تشكل «حدوة» مستقلة تنظم تحت نفس الجدلية :

ابته بيته التي تجسد قرض الشعر إرجاعه إلى المنزل ، يصاب عمر بطلق ناري ، وذلك في أثناء مظاهرة عثان ، ويظل مشتتا على حافة الواقع وهو في الحقيقة لم يعد يتنسى إلى شيء .

وبوسنا بعد قراءة الملخص ربطه بالبنية الآتية :

$$\begin{aligned} & \text{أُسرة} + \text{مجمع} \neq \text{محب} \\ & \text{صراع} - \text{مركبة} = \text{فصل} \\ & \text{صراع} - \text{استمرارية الحدث} = (٩ \neq \text{بها}) \end{aligned}$$

أو رده إلى الجدلية الخلاصية التالية :

$$\begin{aligned} & \text{صراع} - \text{مركبة} = \text{فصل} \\ & \text{صراع} - \text{استمرارية الحدث} = (٩ \neq \text{بها}) \end{aligned}$$

ويتأكد هذا المخطط Scheme في نهاية النص ، عندما نسمع عمر يقول :

- زولوا لأرى النجوم !

- إلى نجم ما انتصرت عليكم .

- لا حاجة في إلى إنسان .^(١١)

وتخلق الأحداث الاكثالية Perfectifs ، مثل يزول ، يتصمر . نوعاً من الانفعال المسأوي الذي يلخص الحركة التي انتهت بالخلاص وفي ضوء هذا التوزيع النفسي سيكون التأويل .

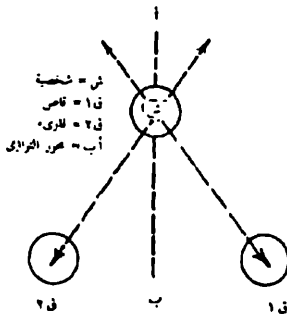
٢-١

مع أن عمر لا يموت في النهاية ، فإن جو الالمساءة يظل مسيطراً ، فقد اتخذ عمر منذ البداية سمات الضحية ، كما يتضح في الملاحظة الخاصة بالصورة المعلقة على جدار حجرة الانتظار في عيادة الطبيب «صورة زيتية رخيصة القيمة»^(١٢) كما يقول (وبها طفل محتطباً جواداً وشاخصاً إلى الأفتن) ، فنجد عمر يفكر في «السجن اللانهاي ... ثم بعد قليل يقول : «كثيراً ما أضيّق بالدنيا ، بالناس ، بالأسرة نفسها»^(١٣) . وفي الواقع إن جو الرواية العام خائق ومغلف بالمرارة .. ألم يحظر ببالك يوماً أن تتساءل عن معنى حياتك»^(١٤) . ويتنمر على هذا للنوال : «اشدد قبضتك على الأشياء ، وانظر إليها طويلاً ، فما قليل ستخفق ألوانها ، ولن يكثر بك أحد»^(١٥) . ما أشد استجابة نفسك لـ «عرب» كأنها مفتاح سحري يلق إليك في جب ! ..^(١٦) ويتغلب المسأوي على الدراسي ، إذ أن عمر - بالرغم من الظروف التي كان عليه أن يمتازها - لم يدخل في صراع حقيقي ، لا في الماضي ، عندما تخلى عن العمل السياسي ، ولا في الحاضر ، عندما هجر الأسرة . ويبدو أن محفوظاً يحاشي ذلك رغبة في إبراز مصير إنسان يرضخ تحت وطأة القدرية . ودعنا نوقف عمر في الفصل العاشر موقف مواجهة لم تكن - حقاً - عفيفة ولكنها كانت فاصلة . بالنسبة للعلاقة التي تربطه بابنته بيته الشاعرة ، فهل حين تعتقد الابنة أنها حصلت على إجابة شافية من والدها (كانت تريد أن تتسوق لما إذا كانت هناك امرأة أخرى في حياته وهي التي كانت ماتزال ترى فيه صداها وشاعرية لم يعد هو نفسه

ومحفوظ نفسه يقول : «وكان عمر ينظر إلى الجدران والأثاث واللوحات ، ويشم الورد في الأبيس ، ويستع إلى أنغام الهجرة الشرقية ، ثم يقول إنه آدم في الجنة»^(١٣) . إن هذه القطعة Segment تقدم لنا عمر في صيغة الغائب ، مما يعني أن القاص يلبأ إلى «الرؤية من الخلف» ولا يفوتنا القول بأن الرواية التقليدية غالباً ما تستخدم هذا العنصر ، الذي يبدو موضوعياً وإن كان في الواقع يقدم الشخصية التي تخرج جاهزة الصنع من فكر القاصص . ولكن عندما يضيف السارد : «باللرب ... وردة محبة ، صادقة وجسيلة . يا ألي ! ما العمل لحياة النشوة من الناس ، أو ليث الشعر الذي مات ، يا أصيل الشتاء المعتم»^(١٤)

إن هذه القطعة ذات الأسلوب المباشر لترجع في الواقع إلى المونولوج الداخلي ، حيث يجد عمر لذته ، ويتحول السياق إلى «الرؤية مع» (حيث يكون السارد والقاص على قدر متساو من المعرفة) . وهناك كثير من القطع التي تتبنى هذه الرؤية (على سبيل المثال لا الحصر : أربع صفحات من تسع في الفصل الثاني عشر ، وأربع أيضاً من ثمان في الفصل الثالث عشر الخ ...) . ومن هنا يبلب الاعتقاد بأن «الشحاذ» رواية ذات تركيبة ازدواجية مقصودة ، حيث تتوازي بسب مقاربة «الرؤية من الخلف» مع «الرؤية مع» وقد يتساءل القارئ أحياناً : من فاعل الحوار ؟ محظوظ امر عمر ؟ هل يقوم القاص بعملية وصف أم أنه السارد الذي يداوم في سعيه ؟

وتريد هذه الأدوار ذات الطبيعة الاستبدالية ، أي أدوار القاص السارد ، من ازدواجية النص ، وتحاول أن تبرز معنى مها ١ فهي تستجدي انتباه القارئ الذي يشعر أنه في داخل اللعبة ، وذلك من شأنه أن يدعجه في السياق . ومن ثم فالملاحة التي نعت بين القاص والشخصيات قد ربطت القارئ كذلك بنفس الشخصيات . ولنوضح هذا : شكل (٤)



ونشأ عن هذا التوازي بين رؤية القاص والقارئ نوع من الجاذبية التي تربطنا بالنص ، وشخصية عمر ، الذي يدهشنا معه في عملية السعي المتباينين .

إن قراءة هذا الرسم تعطينا فكرة واضحة عن عناصر التشكيك المتشابهة للنص . فالرواية تبدأ عندما يكون الحدث الرئيسي (الحوار مع العميل ثم الأزمة) قد تم . وعندما يبي عمر هذا الإحساس الذي يدمره ، يطلب العون الطغي في يادى الأمر . ويبدأ التساؤل الذي لا ينتهى عند خروجه من عيادة الطبيب . وير أمامه شريط طويل لزمن النضال وزمن الحب وزمن الزواج . ثم الإحباط النفسى والجنى ، الناتج عن إحساسه بالخيانة والاستسلام ، فالكتب النبية حلت مكان كتب الاشتراكية في مكتبته ، وأصبح يشعر بالعار عندما يذكره بالشعر الذي كان ينظمه في الماضي ، ولكن ذلك لم يمنعه من ممارسة حياته اليومية على نفس المثال : «وفي الخارج ، أمام العارة بميدان سلمان باشا ، ركب الكاديلاك السوداء ، فتحركت به كباخرة هروس النيل»^(١٥) وذلك من شأنه أن يدفع القارئ إلى الاهتمام بالدوار المسأوى أكثر من التمتع الدرامية : «وغة أسئلة بلا جواب فأين طبيباً؟»^(١٦)

ومعياره أخرى لأن «زمن القص» يتم بالتقطيع في الضمير لطلب للشخصية أكثر من اهتمامه بظواهر غير متوقعة ، من شأنها الإلحاح : «حتى حاسبة الضمير يتركها الضمير»^(١٧)

٢ - ٢

ويرمي زمن القص كذلك إلى وسيلة «تضمين» من شأنها أن تخلق الأثر المسأوى : «الفشل ... اللعبة التي تدفن ولا تموت . ما أظن ألا يستمع لفنائك أحد ، ويموت حبك لسر الوجود ، ويمسى الوجود بلا سر ، وتبع الحسرات يوماً لتخرب كل شيء»^(١٨) . وذلك عندما يريد عمر أن يستعيد الماضي . وهنا تبدو علاقة الأحداث غير مباشرة (إن المونولوج يعد وسيطاً) ، بالرغم من أن هذه العلاقة غالباً ما تستخدم من الوجهة النحوية - الصيغة المباشرة : «أجل ... هناك امرأة أخرى ما دمت تصرين على أن تعرف ... أبكى ما شاء لك البكاء ، ولكن عليك أن تسلمى بالأمر الواقع»^(١٩) .

أما بالنسبة للأحداث التي عاشها عمر حتى تلك اللحظة ، فإن المؤلف يتولى بنفسه تعريفنا بها (علاقة مباشرة) : «وكان في مكتبه يراجع مذكرة في فتور عندما دخل الساعي ليستأذن للمسيو يريك ... ودخل الرجل يتقدمه كرسيه ، فسلم وانحنى ، ثم جلس وهو يقول : «... مررت بميدان الأزهر قتل أزور وإحسب . فقال عمر بسخرية باسمة : «قل إنك جئت من أقصى الأرض من أجل وردة ...»»^(٢٠)

٢ - ٢

وتسمح لنا هذه الملاحظات باستقراء المشاكل الخاصة بالعناصر الأساسية وبالصريح ، وانفراض وسيلة للتأويل . إن عمر يعتقد أن حبه قد خلصه من معاناته ، وإننا لنجده يسعد ببقاء وردة في عشها الجديد .

ألا يسعنا القول إن هذه البنية إنما تنم عن رغبة في التعبير عن
لاوعي مريض؟ إن مما يؤكد ذلك ما جاء في بداية الفصل السابع
عشر:

«خرس الفجر، عل ضفاف النيل أو في الشرفة أو في الصحراء،
خرس الفجر، وليس من شاهد على أنه نكلم ذات مرة إلا ذاكرة
محطمة» (٣٣).

فليس وجود الاستنارة «خرس الفجر» هو الذي يضيئ النعم
الحزين، بل اختيار المدلولات «ذاكرة... محطمة». وبما أن إحدى
غايات الأسلوب المحفوظي تحقيق السمة المأساوية، فإنه يكثر من
استعمال الصور المحطمة، وتادرو ما يجد الغرض عنده صوراً شاعرية
مرتمة عن هذا الغرض. وحتى في استخدامه لصورة أقل قتامة، ما
تزال هذه السمة تطفو على السطح، كقولته: «وخاطبت المقاعد...
وغازلت شيئاً لم يوجد بعد، حتى أراخني أمل قائم...» (٣٤)

وختما لا نستطيع القول بأننا قدما القراءة النهائية للمضمون
الروائي، ولكنها محاولة قد تلاق الاستحسان وقد لا تلاقه. وعموماً
فإننا نقصد - مثل بارت - أن العمل الأدبي باق، ليس لأنه يفرض
معنى واحداً على أناس مختلفين، بل لأنه يقترح معاني مختلفة على
شخص واحد.

• هوامش البحث

- (١) طبعاً أن نميز طريقة ما من التحليل البيروني والتحليل المعنى دون اعتبار
مضمونين، فالتحليل البيروني أكثر انشغالاً على السرد الشعري، في حين يهتم
التحليل المعنى على السرد الكلاسيكي...
Barthes, (R): Semiotique Narrative et Textuelle.

٢ - مجلة اتصال Communications العدد ٨ ص ١٦٦

٣ - نفسه ص ١٧٧

- ٤ - إننا كان لها جاء في كتاب بارت S/Z ما يدفع هذا الافتراض، فإنه يلجأ
أيضاً إلى التفردات المحسوسة في محاولته التحليلية لأفكاره بارت (سرازين).

Pavot, (G): Le Style de la Nouvelle Poésie

٦ - حوار حول الرواية، مجلة TEL QUEL العدد ١٧ ص ٢٢

٧ - على لسان تروندروف ص ١٠٢

Troandrov, (T): Poétique Structurale R. Cardou, (J): Problèmes du nouveau Roman

R. Cardou, (Y): Problèmes du Nouveau Roman - ٨

- ٩ - إن اعتبارنا هذا العنوان ليسير عند البداية إلى عالم الانحلال الذي يطفئ جو الرواية،
وعناك الكثير من الدراسات الحديثة التي تفسر غاية كبرى عمالة اختيار عنوان العمل
الأدبي، بالمرء من وجود بعض الوسائل الإعلامية في ذلك الاختيار، كجلب
الانتباه، واختيار الرواية سلطة لابد أن يروج لها.

• Barthes, (R): Critique et Vente

وفي بداية الفصل الثالث عشر نجد عمر يقول: «نشوة الحب لا
تدوم، ونشوة الجنس أقصر من أن يكون لها أثر.... وماذا يفعل الجائع
النهم إذا لم يجد الغذاء؟» (٣٥) من للتكلم؟ إنه عمر، الذي يحمله
محفوظ يتكلم من خلال المنولوج الداخلي المحرر. ومن ثم فإن الحدود
تكاد تكون واهية بين صبح السرد وصبغ التصوير المباشر وغير المباشر،
كما هي الحال أيضاً بالنسبة إلى العناصر.

٢ - ٥

إن هذا التكنيك الذي يخلط الجوانب والصبغ بطريقة واعية
يدفعنا إلى استعراض بعض الحاجز الأسلوبية عند محفوظ، وذلك
لتوضيح بعض الوسائل الجمالية والوظائف المؤثرة. وقد شبه ريفاتير
أسلوب الروائي بأنه محاولة لشعرية «اللغة»، وذلك لإبراز
«اللسان». ومن ثم فقد جعله أكثر أدبية. وعلى سبيل المثال، تلك
الصورة التي أوردتها القاص عندما يقول: «في القبة المائلة آلاف النجوم
حنائيد وأشكالاً ووجداناً» (٣٦). وتبدو تلك الأدبية أيضاً في استعمال
الحلقة: اليقين بلا جدال أو منطق.... أنفاس المجهول وهما
السرد (٣٧). وأيضاً في استخدام الأسطورة: «كلمة لحماية متموجة
حمرها.... غربة الأبدية... انتصار الغربة الزاحفة...» (٣٨)

وقد يلجأ أيضاً إلى التشبيه المباشر باستعماله كاف التشبيه: «راسخ
كالتبر، خفيف كالتعلب، سافر كالنور» (٣٩). أو يردد متذكراً
عنان:

«كنا ومازلنا لاشيء... لاشيء مشترك بينكما إلا تاريخ ميت... ولم
يسر بعد أن كب الغيب حلت محل الاشتراك في مكينك» (٤٠).
«جنة»، «عدم... الخ جميعها كتابات عمرة لتلك النفس الحائرة،
وميزة من طريق الأسلوب تلك الأزمة الطاحة التي تجعل بنية السباق
ذات طيبة اجبائية، على نحو يؤكد السمة المأساوية (وهنا يلعب
الشكل التضميني دوره في توصيل الأثر المرجو إحدائه).

فصبر بعيد إلى الذاكرة واقفا عاشه الكميون في السنينات وبخاصة في
الحقبة التي سبقت النكسة).

إن هذه التواتر في أسلوب محفوظ تضفي عليه وحدة أساسها
الصورة والحلقة والاستنارة، تساعدها في ذلك البنيات ذات الأثر
المشحون بالشحن. وتوظف الصورة عند محفوظ بنية الطقس البدائي عند
نحر اللبائح، ودليلنا على ذلك:

أول الرواية:

ويوهني إحساس حركة داخلي بأن بناء لالما

آخر الرواية: (٤١)

وتردد الشعر في وجه بوضوح هروب

إن تكن تريدني حكا فلم هجرتي؟ (٤٢)



- ٢٦ - نقد من ١٣٩ - ١٣٤ .
٢٧ - نقد من ١٣٦ .
٢٨ - نقد من ١٣٩ .
٣٠ - نقد من ١٤١ .
٣١ - نقد من ٢١ .
٣٢ - نقد من ١٥٩ .
٣٣ - نقد من ١٣٨ .
٣٤ - نقد من ١٣٨ .

١٠ - محفوظ ، ن . والشاذ ، من ١٥٨ .

١١ - نقد من ٥ .

١٢ - نقد من ٨ .

١٣ - نقد من ١٠ .

١٤ - نقد من ٢٩ .

١٥ - نقد من ٤١ .

١٦ - نقد من ٤٢ - ٤٣ .

١٧ - نقد من ١٤ .

١٨ - نقد من ١٤ .

١٩ - نقد من ١٦ .

٢٠ - نقد من ٩١ .

٢١ - نقد من ٨٣ .

٢٢ - نقد من ٨٣ .

٢٣ - نقد من ٩١ .

٢٤ - نقد من ٩٧ .

٢٥ - نقد من ١٠٤ .

المراجع

- Burthes, Kayser, Booth, Hamon: Poétique du Recl, Paris 1977, (١)
p 180
Cohen, (J): Structure du Langage Poétique, Paris, 1966, p 231 (٢)
Rafarero, (M): Essais de linguistique structurale, Paris, 1971, 369 p. (٣)
(٤) محمد محفوظ ، «الشاذ» ، مكتبة مصر - القاهرة سنة ١٩٦٥ - ١٩٧٤
١٥٩ ، ص ١٨١



السرور الكوميدى
على سرور محمد زبير بهاد الشيشه

يقدم

تذكرة للجنة

بطولة

وهيد سيف

سامح الصمد طبع

عبد الوهاب طليل

لخاندوتش، تفريد البشيش

تأليف: سامع غنيم

إخراج

محمد مجاهد

سرور الطليعة
٧٩

يقدم

الناس في طيبة

بطولة

مركامل محمد آمان الزهرى

رشوان سعيد محمد لادمشرف

فاهم شحاتة محمد شوشو سلاوة

تأليف

د. عبد العزيز حمودة

إخراج

السيد طليبي

سرور السلام تلخ انهرالين
السرور الحديث

يقدم

حكايه الوادبلية

بطولة

فاروق نجيب

نادية رشاد

عبد المظفر الطماوى

إعداد وأشعار

سيد حجاب

إخراج

عبد المظفر زك

سرور الازليكية
السرور القوي

يقدم

الزستاد

بطولة

محمد توفيق

محمد عبد الحميد

جميل راتب

تأليف

سعد الدين وهبه

إخراج

جميل راتب

موقف من البنوية

الدكتور شكرى عياد

لا تبرأ من مسؤولية هذا العنوان ولا هروباً من تبعاته ، بل إقراراً للواقع ، وصداقاً مع القارئ ، أقول إن لجنة التحرير التى اقترحت علىّ وهو امتحان غير لأنه لا يتطرى على مجرد القراح بموضوع الكتابة ، بل هو يفترض مع المعرفة الكافية بالبنوية و «الأهلية» لإصدار الأحكام لها أو عليها نوعاً من الصراع الأيديولوجى قد لا يخلو من التطرف أو العناد . ولا أدرى أهي متزلة كريمة تريد لجنة التحرير أن تحلّى ليأها ، أم خطة لاستدراجي ... ؟ ولكن الوجودية علمتنا أن الإنسان مواقف ، وإذن فلإنسانى تساوى بالضغط المواقف التى أمثلها وشجاعى فى إعلانها ، وإذا أحسنت لجنة التحرير فلها بإنسانى فليس فى وسعى أن أجن أو أخيس . ولكن إعلان المواقف لا يعنى الكذب أو التفتيح ، والبنوية اليوم - يعلم القارئ - مذهب فى المعرفة وعلم النفس وعلم الاجتماع ، أى لها يسمي مرة بالعلوم الاجتماعية ومرة بالعلوم الإنسانية ، مع أن منشأها فى علم اللغة الحديث ، ومن ثم فامتدادها الأكبر هو إلى النقد الأدبى عن طريق ذلك العلم الجديد الذى يزعم تارة أنه خادم للنقد الأدبى وتارة أخرى - شأن أى خادم عائل طموح - أنه ورثته الطيحي ، أعنى علم الأسلوب .

وإذا كانت البنوية هذه الفروع كلها فهي حقيقة بأن تسمى لفظة كالجوذية والظواهرية والمادية الحديثة ، وهي الفلسفات التى لا تزال تصطرح فى عالم اليوم . وقد تكون لى «مواقف» من هذه الفلسفات ولكنى يجب أن أعترف للقارئ بأنها مواقف مؤقتة هشة لا تستحق أن أعرضها بل أن أنهى للدفاع عنها وهل أنا من الحلقة بحيث أدمى أفى حددت موقفى من «عالم اليوم»؟ إننى ما أزال فى مرحلة الفهم ، وإذا استطلعت أن أحل بعض مشكلاته العريضة قبل أن يدركنى الموت فسوف أبادر إلى تسجيل «موقفى» من تلك المشكلات عاهد بنفع بعض الناس .

وإذن فلأفزع إلى خطة المجلة وموضوع هذا العدد الخاص . فالخطة خاصة بالنقد الأدبى ، وهذا العدد خاص بمناهج النقد الأدبى الحديث ، وحسى أن أتحديث عن البنوية فى هذه الحدود . ومع ذلك فإن مهمتى لن تكون سهلة . فالبنوية هي بدعة العصر ، وكتب أعلامها ، وما كتب عن هذه الكتب ، يمكن أن يؤلف مكتبة ضخمة وإذن فللابد من الاختيار . وسأعتمد فى هذا المقال على عدد من النصوص الأساسية



لبعض أقطاب المنهج ، وعدد آخر من الدراسات والمجالات ، من خارج المنهج . وإذا لم يكن بد من اللجوء إلى عالم الأنثروبولوجيا النبوية لإلقاء شئ من الضوء على النقد الأدبي النبوي ، لكان بحث « الأساطير » من الطبعين ، فسأولد المراجع النقدية بعض المراجع الأنثروبولوجية المهمة ، وسأحاول - ما استطعت - أن أثير الأمانة في العرض ، والدقة في التحليل ، والموضوعية في الحكم ، متجافاً عن طريقة الجدل التي يمكن أن ينزلق اليها الكاتب عندما يكون بعدد الدفاع عن موقف .

أما النصوص الأساسية التي اعتمدت عليها لينبئ أن بعد في مقدمتها كتاب سوسر : « دورس في علم اللغة العام » ، إذ لا جدال في أنه واضح أسس المنهج النبوي التي انتقلت بسهولة من اللغة إلى الأدب . ثم يأتي بعده لغوي آخر لا يقل عنه تأثيراً في النقد النبوي إن لم يكن أقوى أثرًا ، لأنه أهم اهتماماً مباشراً بلغة الأدب . وهو رومان جاكوسون ، ومفاته « علم اللغة وعلم الشعر » و « وجهان للغة : الاستعارة والمجاز المرسل » ، ضروريان لفهم معظم ما كتب في النقد النبوي . ويليهما مقال آخر له بالاشتراك مع لي ستروس في تحليل سوناتة « القطع » لبلدليز ، وكتاب لتسليمان تودوروف بعنوان « علم الشعر » ، وكتابان لرولان بارت : « درجة الصفر في الكتابة » و « دس / ز » ، وأخيراً وليس آخراً كما يقولون ، مجموع ليكل ريفاتير نشر بالفرنسية بعنوان « مقالات في علم الأسلوب النبوي » . وأما الدراسات التي تناولت النقد النبوي بالأصالة أو في سياق المنهج النبوي بوجه عام فهي : « علم الشعر النبوي » لجوناثان كثر ، و « مفهوم النبوية » لهليب بيت ، ثم مجموعة الأبحاث والمناقشات في ندوة جامعة جون هوبكنز عن النبوية سنة ١٩٩٦ ، وقد ظهرت في كتاب من تحرير ريتشارد ماكسي وروجنينو دوناتو ، واحوت على نصوص مهمة - أشبه بحلقات مركزة - لأعلام المنهج النبوي في النقد الأدبي وغيره ، ومنهم رولان بارت وتسليمان تودوروف ولوسيان جولدمان وجاك دريدا . مع مناقشات جادة وعميقة لم تحل من عتف أحيانا .

وفي باب الدراسات الأنثروبولوجية قرأت قبل إعداد هذا المقال فصولاً من كتاب « الأنثروبولوجيا النبوية » للي ستروس ، ولم يتيسر لدي منه إلا ترجمة عربية رديئة وفصل من الترجمة الإنجليزية نشر ضمن مجموعة نصوص متعلبة ، ثم مقاله في تحليل أسطورة « أسديال » (في ترجمته الإنجليزية) و كتابه « عقلية المرحشين » (في ترجمته الإنجليزية كذلك) وهو شديد الإيهام في مواضيع ، ولأسباب الفصل الذي كتبه عن التاريخ . وأقنعت من كتابين لشيخ الأنثروبولوجيين الإنجليز إدموند ليعس ، أحدهما عن لي ستروس ، ولاتيهما مقدمة عن استخدام التحليل النبوي في الأنثروبولوجيا الاجتماعية ، واسترعى نظري أنه تحول من نالده للنبوية في الكتاب الأول إلى تمثلها في الكتاب الثاني ^(١) .

وإذا استبول بعض القراء الطيبين هذا القدر فلا شك أن هناك آخرين سيقبلون شفاهم ازدهاء . فلهؤلاء وهؤلاء أقول : إن انفجار المعلومات في عصرنا لا يتيح لأي باحث أن يحيط بكل ما كتب في موضوعه ولا يحيط به ، ولا يسمح له - من جهة أخرى - بأن يغمض عينيه عن حركة الفكر في العالم . فالمنهج القاصد هو أن يعمد إلى النصوص الأصلية فيقرأها قراءة متأنية ، حتى إذا أحسها (وليس هذا بالأمر الهين ، ولا أدعي أنني بلغت منه ما أريد) فإن عليه أمر الاطلاع على المراجع الثانوية : فإما أن يتيسر له ليحيط بأيسر النظر ما فيها من إشكالات ، وإما أن ظهرت فلا يكون قد فاتته إلا بعض الفروع دون الأصول ثم لا يحقر نفسه بعد ذلك أن يحكم عقله فيها دورس ، ولا يفتح بمنزلة الحاكي أو المقلد أو اللطيف ، فإنها لا تفضل - إلا قليلاً - منزلة الجاهل المشفق .

فليبدأ بحثنا عن النبوية - أيا القارئ الكريم - لا مظاهرهين بالعلم ولا متصاعرين أمام من يدعونه . وظهر الله للكاتب ولن زج به في هذا الموقف ، الصعب !

والشبه واضح - على الخصوص - بين «النقد الجديد» الذي سيطر على الدراسات الأدبية في أمريكا في الأربعينات والخمسينات والنقد البيوي الذي انطلق من فرنسا في الستينات. بل إن النقد البيوي سمى أيضاً بالنقد الجديد. كما أن اصطلاح «البنية» ظل شائعاً بين «النقاد الجدد» في أمريكا، ولا يكاد القارئ يشعر بفارق بين دلالة البنية عند هؤلاء وهؤلاء سوى تأكيد البيويين جانب الاصطلاح (= الموضوعات الفنية: «المؤسسة» في الأدب، على حين يؤكد النقاد الجدد - مخلصين لتراثهم الأنجلوسكسوني الذي يهتم بالواقع المحسوس المحرَّب جانب النص الأدبي كعمل له فردته وذاتيته، قبل أن يصبح في الإمكان النظر إلى السمات المشتركة بين مجموعة من الأعمال الأدبية، أو بين الأعمال الأدبية كلها. ولكن هؤلاء وهؤلاء ينسكون باستقلالية الأدب (كمؤسسة أو كأعمال متميزة) عما يسمى «بالواقع» الخارجي أو «الحقائق» الفكرية. فالعمل الأدبي عندهم جميعاً وجود خاص له منطق وله نظامه، أو بعبارة أخرى له بنية التي تتميز عن بنية اللغة العادية بإسقاط غرض «الإبلاغ» من حساب الكاتب، وهو ما يعبر عنه أوشيويل ماكلش بأن القصيدة «لا تعني بل تكون»، وما أشار إليه جاك فريدا بقوله إن لغة الأدب لا تعتمد فقط على مبدأ المحاكاة أو التماثل differences

كاللغة الطبيعية [الفايز بين الحروف هو الذي يخلق مختلف الكلمات لمختلف المعاني، وكذلك الفايز بين الصيغ والحالات الإعرابية الخ] بل على مبدأ الإرجاء difference أيضاً [النص الأدبي لا يحدد المعنى بل يرحله أو يقيه في حيز الإمكان، بحيث لا يكون النص علامة على معنى بل هو نفسه متجاً للمعنى] وما عبر عنه بارت بقوله إن عمل الناقد ليس اكتشاف «معنى» للعمل الأدبي، ولا حتى «بنية»، وإنما هو إظهار عملية البناء نفسها، أو «اللعب» المستمر بين سطوح المعنى.

فالفرق بين «النقد الجديد» و «النقد البيوي» يوشك أن يكون كله راجعاً إلى حائتين من حالات الفكر، لا إلى اختلاف في المسلمات أو النتائج. وهو فرق أجمله ليتش أحسن إجمال بقوله إن الاتجاه البيوي - كما يسمى - هو اتجاه عقلاني يهتم بالأفكار قبل اهتمامه بالوقائع الموضوعية، على خلاف الاتجاه الآخر التجريبي الوظيفي الذي يعتمد على الملاحظة المباشرة للملاحظات المتبادلة بين أعيان الموجودات. ولعله لم يعد الصواب كذلك حين قال إن الاتجاهين غير متعارضين بل متكاملان. والتكامل بينهما يظهر لتدنيانحين نخرج من مجال النقد النظري إلى مجال النقد التطبيقي. فهنا نلاحظ تشارباً - إن لم نقل اتفاقاً - في المبادئ والوسائل والنتائج. فإذا قرأنا - على سبيل المثال - بين تحليل كلينث بروكس - من أقطاب النقد الجديد - لقصيدة كيتس «إلى قارورة إغريقية» وتحليل ريكاتير - من ممثلي البيوية - لسوناتة بودلير «القطط»، وجدنا أماناً نوعاً واحداً من النقد، سوى أن الثاني أكثر تفصيلاً من الأول. بل إن المبدأ البيوي الأساسي الذي يعتمد عليه ريكاتير في تحليلاته كلها، أعني أن جوهر البنية هو «العلاقة» لا «الدوات» المكونة لأطراف هذه العلاقة - هذا المبدأ مقرر بوضوح تام عند بروكس، الذي يقارن بين صورتين في قصيدة كيتس: صورة النايات المحضرة على القارورة الإغريقية والألحان غير المسموعة التي يتخيلها الشاعر صادرة عن هذه

وأول ما ينبغي البدء به هو تمييز «البيوية» مذهباً أو منهجاً من كل حديث عن البنية أو البناء. فليست الكلمة جديدة على النقد الأدبي. ويمكن القول إن الحديث عن البنية أو البناء قد صاحب كل حركة نقدية عنت بالتحليل الفني للخصوص الأدبي، مخالفة للاتجاه الذي ظل سائداً حتى أوائل هذا القرن (ولا يزال هو الاتجاه السائد في جامعاتنا) نحو التفسير التاريخي، سواء لجُل النص الأدبي حلقة في سلسلة تطورية من الأعمال الأدبية المشابهة أم انعكاساً لظروف سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو شخصية. وفي مجال نقد الرواية لابد أن نذكر مقدمات هنري جيمس للطبعة الأخيرة من أعماله - وقد جمعت تحت عنوان «فني الرواية» - على أنها تحول تاريخي، فقد تبعها ثلاثة كتب مهمة لثلاثة من النقاد والروائيين الإنجليز وهي: «وجوه الرواية» د. م. فورستر، و «بناء الرواية» لإدوين مور - وقد ترجعا إلى العرية - وثالثا، ولعله أولاهما بالعناية «صناعة القصص» ليرس لوك. وقد انصبت هذه الكتب الأربعة على مشكلات البناء كما يشعر بها كاتب الرواية، مثل زاوية النظر - أو وجهة النظر - وترتيب الأحداث، وموقف الردي من شخصياته، ورويته للزمان والمكان. وكانت حركة «التجريب» لدى الروائيين الإنجليز والأمريكان في العشرينات والثلاثينات التي تصدرها جيمس جويس ووليم فوكتر، حافزاً لأعمال نقدية، يصعب إحصاؤها في هذا المقام، اهتمت اهتماماً أساسياً بدراسة البناء الفني واللغوي

أما في مجال نقد الشعر فلا شك أن اللغة الشعرية الجديدة التي اصطنعها إليوت وماوند كانت وراء الأعمال النقدية الرائدة لمواطنيها رشارلز وإيسون، ولأسب «النقد التطبيقي» و «فلسفة اليان» للأول و «سبعة ألوان من لعلم للمعنى» للثاني، مع أن ذكر إليوت أو ماوند قلما يرد في هذه الكتب. فقد كان الناقدان يحاولان التنظير للغة الشعر عموماً، والأصح أن يقال إنها كانا يرميان إلى إعادة صياغة اللوق ليتقبل هذه الأعمال الشعرية الجديدة، معتمدين على التراث نفسه. ولا شك - على كل حال - أنها فتحا بتخليها لفكرتي «السياق» و «لعلم للمعنى» آفاقاً جديدة للنقد الحديث، وأن هاتين الفكرتين، اللتين تترددان في النقد البيوي، ليستا من الأفكار للميزة لهذه المدرسة، فأنتم تجدان عند البيويين كما تجدان عند غير البيويين من النقاد المحدثين، بدون اختلاف مهم في الدلول أو في الاصطلاح غالباً.

لم يكن من الغريب، قبل المدرسة البيوية، أن يتحدث الناقد عن كثافة اللغة الشعرية واستعصائها على التحديد المعجمي. فالكلمة - من جهة - متعددة الدلالات داخل النص نفسه، ومن جهة أخرى ذات ارتباطات ممتدة تتجاوز النص إلى كل ما كب قبله، بل إلى «كتاب الحياة» نفسه كما يعبر بارت. وإنما يكسب المفهومون أبعاداً جديدة عندما يرتبطان بالأصول الفكرية المميزة للمذهب البيوي، والتي سنحاول شرحها في الأقسام التالية من هذا المقال.

النايات ، أجمل من كل لحن مسموع ، وصورة الاحتفال الدينى الذى مثله الفنان على القارورة ، والمدينة التى خلت من سكانها كما يتخيل الشاعر [إذ غادروها جميعا ليشتركوا فى هذا الاحتفال] فيقول بروكس : « إن العلاقة بين المدينة المتخيلة والاحتفال المصور هى ذات العلاقة بين اللحن غير المسوع والنايات المحفورة . » البنية واحدة ، وهى تتكرر فى أشكال كثيرة ، حتى تصبح القصيدة نفسها ، فى علاقاتها بالواقع ، شكلا من أشكال هذه البنية ، لعل بروكس لم يعبر عن هذا المعنى الأخير بمثل هذه البساطة ، لا عجزاً أو غفلة عن ذلك ، بل لأن التحديد يبنى أى معنى آخر ، ومن ثم يبعدنا عن الشر بدلاً من أن يقرنا منه . وإذن فلعل خير ما يمكننا أن نفعله - هكذا يقول فى ختام مقاله - « هو أن نتعلم الشك فى قدرتنا على أن نمثل أية قصيدة كانت تمثيلاً صحيحاً عن طريق الثرة . » ومرة أخرى نراه يلتقى فى هذا المبدأ مع بارت الذى ينكر أن يكون عمل الناقد هو اكتشاف المعنى أو البنية .

ولعل هذه الفكرة هى النتيجة المنطقية التى يجد النقد الحديث نفسه مواجهاً بها ، ما دام قد بدأ من مسلمة «مستطالية الأدب» . ولهذا النتيجة العملية وجهها النظرى الذى يقول بأن موضوع الأدب هو الأدب ذاته وليس أى شئ آخر ، لا «الحياة» ولا «الاجتماع» ولا «الأفكار» ولا غيرها مما يزعمه أصحاب النزعة التاريخية . فلما قبلت قصيدة مثل قصيدة كينسى «إلى قارورة بخرية» اهتماماً غير عادى من النقاد الجدد ، ولهذا أيضاً كتب بارت كتاباً كاملاً فى تحليل قصيدة لبلزاك بطلانها كلاماً فنان ، إن لم نزل إن بطلها الخلق هو القصيدة نفسها . ويشير روبرت جرييه إلى هذا المعنى بقوله إن «زمن الرواية» عنده هو الزمن الذى تستغرقه قراءتها . فليس المقصود بمباراة «أن موضوع الأدب هو الأدب ذاته» ضرورة أن يكون موضوعها الكتابة أو الفن أو بطلها كاتباً أو فناناً (وإن كان لهذا الأخير دلالة) وإنما المقصود أن مصداق القراءة تنحصر فى متابعة مغامرات المعنى ، فى الحوار المستمر بين القارئ والنص . فليست الحوادث ولا الأفكار ولا الشخصيات إلا وسائل لإجراء هذا الحوار . ولكن ما دور القارئ فى هذه العملية ؟ إن القارئ ، حين يقرأ ، ليس ذاتاً ، ولكنه فى حقيقة الأمر مجموعة مواضعات ، تكونت من خلال قراءاته السابقة ، فهو يتوقع ، أو يفاجأ ، أو يقبل ، أو ينكر ، بناء على ما قرأه من قبل . وهذه المواضعات نفسها حاضرة لدى الكاتب حين يكتب . وإذاً يمكنك أن تقول إن الذى يحدث ، فى حقيقة الأمر ، هو أن النص يجاور نفسه ، كما يمكنك أن تقول - على العكس تماماً ، ونطس الصلح - إن القارئ هو الذى «يكتب» النص . أما بارت فيقول ، بتفصيل أكبر ، إن ما يحدث أثناء عملية القراءة هو أننا «نترجم» ما نقرأه ، أى أننا نعرف ما يحدث ، ونعطيه اسماً ، وفى خلال ذلك تبين الأصوات المتصددة التى يتألف منها النص .

- ٢ -

لا شك أن ثمة مسافة غير قصيرة بين القول بأن «موضوع الأدب هو الأدب ذاته» [وهو عنوان نضحه نحن لما نمارسه أساسية أخذ بها النقد الجديد كما أخذ بها الأدب الذى واجبه وتفاعل معه ، ممارسة تقبل أية مادة مأخوذة من الحياة على أنها «أدب» ، إذا أميت منها كل ما يربطها

الخ. وبعضها الآخر راجع إلى الفن نفسه : من طريقته في عرض الأحداث وتوزيعها على الرواية وإيجاد نوع من الوحدة بينها ، وحيل للكشف عما يريد الروائي أن يبينه أو يوحى به من طبائع الشخصيات ، واسلوب في التشويق يعتمد على سر يلوح به الروائي ثم يعرضه ثم يقبله بين تلميح وتعمية وإخفاء وإظهار الخ. هذه «الكثرة» موجودة لا يصعب تبنيها في الأعمال الروائية الكلاسيكية نفسها [كل ما قبل بروسست هو في نظر بارت لاشئ ، كما أن المعاصرين الذين يستعصمون عن «الكتابة» وبالفن» - مثل أندريه جيد - هم كلاسيون كذلك] . أما الأعمال الحديثة ، الأعمال التي جعلت «لنكتب» لا «نقرأ» ، أو بعبارة أخرى تلك التي توصف بأنها متاحة للمعنى ، وليست بحال ما نتاج عن معنى ، فهذه يقف النقد أمامها عاجزاً ، أعرض . يقول بارت :

«أما التصور التي يراد بها أن نكتب» فلفظ لا يوجد شيء يصلح لأن يقال عنها . ولكن أين هي أولاً ؟ من المؤكد أننا لن نجدها بين القروء (أو حل الأكل لن نجدها إلا في الندرة ، بالمصادفة ، لها اعتراضاً في بعض الأعمال الحديثة أو المنطرفة) : إن النص الذي يراد به أن يكتب ليس شيئاً معنياً ولا نكاد نجده في المكتبة وزيادة على ذلك فمن حيث إن نغزوجه هو كونه متجسداً (لا مثلاً) فإنه يبنى كل نقد : لأن النقد مادام ناجماً عنه فيسقط به ، وإذا بعيد كتابته فإنه لن يكون إلا ناشراً ومقرئاً له في حل الاختلافات الذي لا حدود له . إن النص الذي يراد به أن يكتب هو حاضر دائم ، لا يمكن أن يوضع لوفه أي قول مترتب عليه (إذ لا مانع من أن يحول إلى ماضٍ) ؟ النص الذي يراد به أن يكتب هو نحن في حال الكتابة ، قبل أن تصبح لعبة العالم اللاتناهي (العالم باختيار لعبة) معتزلة ومقطعة وموقوفة ومجمدة بنظام واحد (إيديولوجية ، جنس أدبي ، نقد) . ينحصر كثرة المفردات ، والفتاح الشبكات ، ولا نهاية اللغات . النص الذي يُجَلَّ لكتابة ، هو الروائي بلا رواية ، الشعر بلا قصيدة ، المقالة بلا حديث ، الكتابة بلا أسلوب ، الإنتاج بلا ناتج ، البناء بلا بنية .

(س/ز ، ص ١١)

ربما تلقف بعض الناس هذه الفقرة من كلام بارت وانغذوها موضوعاً للتنسّر والسخرية ، أو حثكوا المترجم وزرّها . وربما أسك بها آخرون وجعلوها كالشئ يقلدونها وهم لا يعرفون رأسها من ذيلها . وكتابات بارت لا تخلو من غموض ، ولكنه غموض لا يشتبه الكاتب وإنما مرجعه ، غالباً ، أمران : إما أنه يستعمل مصطلحات غير مألوقة في لغة النقد وإن كانت معانيها - في منظومة بارت الفكرية - أكثر وضوحاً وتعديداً من معظم المصطلحات التي تولكها الألسن حين يتحدث الناس عن الأدب ومذاهبه وفنونه . وأحسب أن القارئ الذي وعى ما مهذبنا به هذه الفقرة لن يفتن عليه الحيليل من معانيها . وإما أنه - وهذا هو الأهم - يتحدث عن شيء غير مألوف ولن يكون مألوفاً :

وذلك أنه واقف على تحزم الوعى ، يحدثنا عن عالم هو حرية تامة ، عالم تطلت فيه اللغات وغابت الحدود التي رسمها الإنسان ، فهو إن شئت حلول كامل (كما عند الصوفية) أو إن شئت فراغ مطلق (إذ يبدو أن بارت لم يفر بعد) . في مثل هذا العالم لن تكون هناك أشياء ، بل لن تكون هناك قيم ثابتة ، وإنما هو فعل محض . وبارت يتحدث عن «العالم» ولكنه لا يعطي أمثله إلا من الأدب . ويدلّ على أن ما يقوله عن الأدب ينطبق على كل ما في العالم الحديث (أذكره أن أقول : العالم الغربي ، أو الحضارة الغربية ، لما بينه عن هذان التعبيران الشائعان من خداع للنفس ، وتباه مفلس : إنما هي حضارة حديثة واحدة ، وما نحن أبناء الشرق إلا الطفيليات التي تعيش وتتكاثر حول شطآنها) . وإن شئت فانظر حولك : الناس ، كل الناس ، يحرون وراء الثروة ، والمنصب ، والسلطة ، والجاه - الأفراد والجماعات والدول ، حتى إذا بلغوا ما أملاه وجدوه خطاً ، فاندفعوا مرة أخرى يحرون وراء مزيد من الثروة والسلطة والمنصب والجاه . القيمة الوحيدة الباقية - إن كانت هناك قيمة - هي هنا السعى نفسه (وأن ليس للإنسان إلا ما سعى) (١) دين جديد ، وكأن الزمن استدار كهيئة يوم خلق الله السموات والأرض .

عند بارت ، كبير نقاد هذا العصر ، لا توجد إلا قيمتان أدبيتان : الكتابة والقراءة : أو إن شئت بدقة أقل : الكتابة القراءة (بمعنى أن الكتابة تقرأ القارئ) : «النص يتكلم طبقاً لرغبات القارئ» - م . ن . ص ١٥٧ ، «في النص لا يتكلم إلا القارئ وحده» - م . ن . ص ١٥٧ . والقراءة الكتابة (أي أن قيمة النص هي في أن يجعل القارئ يكتبه أو يعيد كتابته ، أن يحطم قاعدة التعامل الراسخ بين كاتب منتج وقارئ مستهلك) ولها وجهان دقيقة واحدة أو قيمة واحدة . الكتابة فعل أشبه بالقراءة ، والقراءة فعل أشبه بالكتابة ، وقيمتها ليست في الشيء المنتج (المعنى في الحائزين) بل في الإنتاج نفسه . ولكن «الأدب الفعل» ليس كائنات الأعمال المدنية التي أشرنا إليها ، بل هو فعل واع مدرك ، هو - وحده - شاهد للنساء التي يعيشها إنسان هذا العصر . فشكلة الكاتب في عصرنا هي تحرير الكتابة من كل المواضع التي فرضها الأدب على نفس في كل العصور السابقة ، لأن هذه المواضع جميعها لم تعد صالحة للتعبير عن عالمنا المنزق فإذا أراد الكاتب أن يعبر وجد طوع يمينه لفة وأدبية واجزة ، حافظة بكل أنواع الزينة ، ولكنه كلما استسلم لهذه اللغة وجد نفسه يتبعد عن مهته الحقيقية وهي أن يعبر بأمانة عن إنسان عصره . والحل الذي يقترحه بارت هو أن يعود الكاتب إلى لغة بريئة ، لغة «أدمية» (نسبة إلى آدم أي البشر) ، أن يعود إلى «درجة الصفر» حيث لا توجد أية علامة مميزة . ولكن السخرية هي أنه حتى لو نجح في ذلك فسيجد نفسه بعد قليل أسير هذه الطريقة الجديدة في الكتابة ، أي أنها ستصبح ، بدورها ، تقليداً .

وإذن فالكثافة في عصرنا ليست إلا هذه اللحظة الأولى التي يخترق فيها الكاتب كل الحدود ويحطم كل الحواجز - ليجد نفسه بعد ذلك أسير القيد الذي صنعه لنفسه بنفسه . الكتابة هروب مستمر إلى الأمام ، إلى الأمام فقط ، إذ ليس هناك هدف منظور ، إلا أن يكون

دراساته التطبيقية ، وقد صرح في الفقرة التي نقلناها عنه بأن الأعمال الطليعية حقاً - تلك التي يروا بها أن «لكتب» - لأن «نقرأ» - هي أعمال غير قابلة للدراسة النقدية . وإذا كانت مثل هذه الأعمال نادرة أو شبه معدومة ، فإن قابلية العمل للدراسة النقدية تناسب تناسباً عكسياً مع قربه من ذلك المثال . ولكن يقابل ذلك أن العمل الذي ينضج بسهولة للنقد هو العمل الأشد قرأراً الأكل ثمرة للنقاد فلهذا وذلك يجد الناقد النبوي يفتنه حين يريد أن يقدم دراسة تطبيقية - في عمل «كيب يُقرأ» بشرط أن يكون في مثل هذا العمل قدر من «عدد الأصوات» يسمح بالنظر إليه كواحد من «الاحتلالات التي لا نهاية لها» والتي تكون «الأدب» باعتباره وحدة . ومادامت غاية الناقد من دراسة نص واحد هي إظهار الأصوات الكثيرة التي يتكون منها ، ومن ثم إعادته إلى الخضم الواسع الذي صدر عنه ، فإنه لا يقدم دراسة فردية عن هذا العمل ، وإنما يتكلم عن «الأدب» من خلاله . وهو أيضاً لا يحاول اكتشاف «معناه الكلي» ، لأن هذا المعنى الكلي إن وجد فليس هو ما يهتمه أدبا ، إنما هو أدب بفضل هذه الحركة المستمرة بين سطوحه . ومع أن الناقد هنا لا «يعيد كتابة» العمل ، وإنما «يفسره» ، فإن هذا «التفسير» يحل محل العمل الأصلي في سبيل اكتشاف الأصوات الكثيرة التي يتكون منها ، و «العب» الدائر فيها بينها ، ومن ثم فهو «يعيد كتابته أيضاً» في كتاب الأدب الكبير

- ٣ -

إلى أي حد تعد النظرة إلى الأدب على أنه «فعل» تتداخل فيه عملية القراء والكتابة . وهي نظرة صر عنها عدد من النبويين الآخرين بطرق مختلفة - نظرة جديدة ؟ إننا نلتجئ فيها جذوراً قديمة من فكرة «تعدد المعنى» وفكرة «استغلال العمل الأدبي» . ولكن الجديد فيها حقاً هو الدور الرئيسي الذي تتطلبه للقارئ . فليس القارئ مجرد «مستقبل» أو «متلق» كما تعودنا أن نقول في النقد التقليدي ، ولكن الأدب - من حيث هو فعل - لا يتحقق وجوده إلا بشفرات الكاتب والقارئ . وإذا فسرنا هذه النظرة - تاريخياً - بأن التفكير في «قيم مطلقة» قد زال نهائياً من عالمنا ، وإذا رأى فيها الكميون إعلاء مقصوداً لهمة الناقد (باعتباره قارئاً نموذجياً) ، فإنها - من ناحية أخرى - اقترحت على الخروج من مضلة «القيم» عن طريق التسليم بنسبتها ، ومن ثم تتحل مشكلة الذاتية التي لا يزال النقد يدور حولها دون أن يوفق إلى حل مرض . فالتقاء القارئ والكاتب في «عملية» و «عملية» و «عملية» لا يمكن أن يتم إلا في ظل مواضع متينة متفق عليها بينها ضمناً ، هذه المواضع التي نسميها التقاليد الأدبية ، وإذا تأملناها وجدناها لا تخرج عن كونها نظاماً من الرموز : تبدأ بمكان جزئية كالجهازات والكتابات التي تعود الشاعر العربي أن يرمز بها لجمال المرأة أو شجاعة الرجل ، وتنتهي بتركيبة كاملة كالتركيبة التي وصفها ابن قتيبة لفصيدة اللوح ، وهي سلسلة مواضع أدبية تهدف إلى عقد صلة تبادلية بين اللادح والمندوح . فالأدب - من هذه الناحية - ليس إلا وسيلة لعقد صلة اجتماعية عن طريق استخدام الرموز . وكل صل اجتماعية يمكن النظر إليه على أنه نوع من تبادل للمنافع ، وإن اختلفت طبيعة المنفعة المتبادلة ، فهي في

ذلك الهدف علماً بسيطاً واحداً خالياً من كل تميز أو تعقيد ، نقبضاً لعالمنا الحاضر الذي بلغ النهاية في التعقيد .

إن مفهوم بارت «الكتابة» يشق عن نزعة اشتراكية إنسانية طوبوية . وهذه الصفات الثلاثة كلها منافية لما اشتهر عن النبوية من أنها معادية للتاريخ ، أو على الأقل أنها تكرر عملية التاريخ ، ومن ثم فلا مكان فيها لفكرة التطور التي لا تفهم الاشتراكية بدونها ؟ وأنها ترفض اعتبار الإنسان محور الكون وصانع القيم ، ومن ثم فهي تفتن الحرب على الظواهرية والوجودية ، وأنها علمية ، تحاول أن تصل بالدراسة الأدبية والدراسات الإنسانية كلها إلى درجة من الثبات تسمح باستخدام الوسائل الرياضية في البحث .

وقد يقال إن هذا المفهوم (الاشتراكي الإنساني الطوبوي) ينتمي إلى مرحلة مبكرة في تطور بارت الفكري ، ومن ثم لا ينبغي إصعاقه على النبوية . والواقع أن كتاب بارت «درجة الصفر في الكتابة» (١٩٥٣) يحمل آثاراً قوية من الماركسية والوجودية معا ، ولكنه بعد أيضاً معلماً من معالم النقد المعاصر ، وأهم من ذلك أن المفهوم الذي طرحه بارت للكتابة في هذا العمل المبكر قد بقي ثابتاً في إنتاجه الأخير . ولا أظن أن القارئ قد لاحظ في الفقرة التي نقلناها ، منذ قليل ، عن كتابه «ساز» (١٩٧٠) أنه ابتعد عن هذه الأفكار . بل إننا لم نزد على أن شرحنا فكرة وردت في كتابة المتأخر بالرجوع إلى الكتاب المتقدم . فالأولى أن نلتم بأن النبوية لا تعد رد فعل للمناهج الفلسفية السابقة إلا لأن لها جلوداً في هذه المناهج ، كما أن النقد النبوي جلوده في النقد السابق . والواقع أننا ، حين نفضل ذلك ، نكون نبويين ونالفيين للنبوية في الوقت ذاته : نكون نبويين لأننا نرى أن التأثير بين أي منظومتين اجتماعيتين لا يمكن أساساً في اختلاف العناصر بل في اختلاف العلاقات ، كما نكون نبويين لأننا نرى أن اختلاف النظم الرمزية (ومنها النظم الفلسفية ، من حيث إن الفلسفة أداها اللغة ، واللغة نظام رمزي) لا يعنى انقطاعاً بين نظام ونظام ، ولكنه «حل» من الاختلافات لا نهاية له ، حسب تعبير بارت نفسه . أما أن يكون معنى هذا الاتصال هو أننا نميشق في «حاضر دائم» ، بحيث تصبح فكرة التاريخ نفسها فكرة تصفية من صنع الإنسان ، فهنا نجد أنفسنا في مؤلف الناقد للنبوية ، من واقع النبوية نفسها ، وهو أنها انطلقت من لحظة تاريخية معينة ساد فيها الشعور بالتحقق والضياع والتعلم والهدف .

وما نريد أن نعود فنقدم أنفسنا في فلسفة النبوية ، بعد أن آثرنا الوقوف عند حدود النقد الأدبي . ولكن الحدود النظرية ليست كحدود الدول ، وليس في مقدور الناقد النبوي أن يهرب من مشكلة القيمة ، ولهذا يجد نفسه ، إن أراد أو لم يرد ، مستنداً إلى أسس فلسفية ، فضلاً عن كونه مرتبطاً بطرف اجتماعية وتاريخية ، مثله مثل الأدب الذي يدافع عنه أو يفسره . ومن هذه الناحية يعجز بارت ناقد العصر حقاً ، لأنه الناقد الذي يقدم تمييزاً شاملاً ومطلقاً للأدب الرمزي والأدب السرياني وأدب الحب وأدب اللازواية وصالر الاتجاهات التي توصف «بالطليعية» . ونقول إنه يقدم «تيراً» هذه الاتجاهات ولا نقول إنه يقدم «تفسيراً» لها ، لأن الملاحظ أنه قلما يتعرض لهذه الأعمال في

الأدب - غالباً - نوع من الحاجة النفسية إلى جانب كونها حاجة مادية ، أو أكثر من كونها حاجة مادية .

إن مشكلة القيمة في الكتابات العلمية للمعاصرة ، ومنها الكتابات النقدية التي تحاول أن تكون علمية ، لا يشار إليها إلا عرضاً ، مع التصريح أو التلميح بأنها من بقايا فكر عتيق . ولكن البحث العلمي في الرموز يمكن أن يحل مشكلة القيمة إلى أفق جديد إذ يجعلها ناتجاً من نواتج الحياة الاجتماعية . وهذا هو ما تفعله « السيميولوجية » أو دراسة الرموز . فموضوع هذه الدراسة هو « النظم الرمزية » المختلفة . ومعلوم أن كل منتج من منتجات الإنسان - سواء أكان الغرض منه في الأصل مادياً أم لم يكن - يمكن أن يستخدم للتعبير عن معنى . فالحب يقدم إلى محبوبته وردة للتعبير عن حبه ، ثم تتغير ألوان الحب فتتغير ألوان الورد ، على نحو ما تصفه الأغاني ، وربما قدم لها عقداً ثميناً ليعبر عن معنى أكثر من الحب ، وإذن فلهذا بين الحب ومحبوبته لغة مقننة يعرفها أهل المهوى . هذا مثال قريب ولكنه كاف لتوضيح قيمة المنهج السيميولوجي في دراسة الحضارات الإنسانية . وغنى عن البيان أنه يستخدم في دراسة مشكلات أنثروبولوجية حريصة كمشكلة السحر ودلالاته على العقيدة البدائية (ومعلوم أيضاً أن السحر يعتمد على استخدام الرموز) .

أما في مجال النقد الأدبي - وهو الذي يعتنا - فالمنهج السيميولوجي يساعد على حل مشكلة القيمة ، أو إن شئت قل إزاحتها عن الطريق . فما زال النقد الأدبي يجد عناه شديداً في التخلص من المعايير الجمالية . ومعظم الناس لا يجدون معنى للنقد الأدبي إذا لم يتو إلى القول بأن هذا النص جيد (أو جميل) وذلك ردي (أو قبيح) ، أو أن هذا أجود أو أجمل من ذلك ، أو أن هذا يستحق الدراسة وذلك لا يستحق والذين يرفضون أي مقياس جمالي (مثل فرأي وويليامز) يقدمون لك بدلاً غير مقنع حين يسمون « أفبا » كل ما قدمه منشئوه أو ناشره على أنه كذلك ، وهم يقيمون الدليل بأنفسهم على فساد هذا المقياس إذ لا يحلزون إلا أمهالاً أدبية متخبة مشهوداً لها بالجرودة ، وما عليك إلا أن ترصد لهذه التحليلات لئلا أنها تتضمن - كغيرها - أحكاماً بالقيمة الجمالية . والمنهج السيميولوجي - إذ يجعل الأدب معاملة بين كاتب وقارئ ، حسب نظم معينة من الرموز يمكن أن تتغير من عصر إلى عصر ومن بيئة إلى بيئة - يستطيع ببساطة تأمة أن يبرجى بحث القيمة إلى أن تدرس الاختلافات التي تطرأ على اللوق الأدبي باختلاف العصور والبيئات - أو أن يجعل هذا البحث برته إلى فرع خاص من الدراسات الإنسانية يسمى تاريخ اللوق .

ولابد هنا من وقفة لمزيد من الإيضاح للعلاقة بين السيميولوجية والسيميولوجية فقد يبدو حديثنا من الأهمية نوعاً من الاستطراء دعت إليه فكرة اشتراك الكاتب والقارئ في العملية الأدبية ، وهي فكرة قد يتسامح القارئ من مدى أصالتها في النقد النيو . نعم ! لقد كان مدخلنا لهم النظرية النبوية إلى الأدب على أنه « فعل » لا على أنه « شيء » مدخلاً تاريخياً ، ولا شك أن القراء الذين عرفوا شيئاً عن النبوية سوف يتكبرون حينئذ ذلك ، أما القراء الذين يعرفون إلى النبوية للمرة الأولى من خلال هذا المقال فيحسن بنا أن نقول لهم : إن النبوية

تُحكم التاريخ لأنه يظل العلاقات بين أجزاء النظام الواحد - مع أن هذه العلاقات هي جوهر النظام - بحثاً وراء « تطور » جزء من الأجزاء ، فلا بأس ، ولو على سبيل التجربة ، أن تُحكم النبوية باسم التاريخ وباسم النبوية معاً لأنها هي نفسها جزء من نظام كبير مجموعه وحدة فكرية وعادية وحلقة تاريخية . إن « روح العصر » تبنى وحدة حقيقة متبينة ، وليست مجرد وهم اخترعته المثالية الألمانية ، وسواء سميها هذا الاسم أم بغيره أم تركت بدون تسمية فهي مسلمة من المسلمات التي يقوم عليها فرع آخر من الدراسات الأدبية الحديثة ، أعني الأدب المقارن . على أن التدخل التاريخي الذي اخترعنا لم يشو صورة النبوية بل لعله أن يكون قد زادها وضوحاً . فالنظر إلى الأدب على أنه « فعل » لا على أنه « شيء » قد ربطه ربطاً مباشراً بالموقف « العقلائي » للنبوية (إذا كنا لا نزال نذكر هذا الوصف الذي استخدمه ليش) ، إذ إن الفرق بين « نظام من الأعمال » (مثل : سلوك مهذب يتبعه جواباً مناسباً ، أو العكس) و « نظام من الأشياء » (مثل تركيب جسم حي أو جاد) هو أن الأول تصور عقل مجرد ، والثاني صورة محسوسة مدركة بالحواس أو محفوظة في الخيال (وإن كنا لا نذهب إلى حد الفصل القاطع بين النوعين) . وبما أننا بصدد فعل من نوع خاص وهو النوع الرمزي فلا يمكن أن يتصور بدون « نظام » يميز بعض الرموز عن بعض حتى لا تختلط دلالاتها .

وهكذا يمكننا أن نقول إن فكرة « أن الأدب فعل » تتسبب وأن الأدب فعل رمزي له نظام » كما تتضمن « أن هذا النظام صورة عقلية مجردة » . وليست السيميولوجية إلا منهجاً لدراسة الوقائع الاجتماعية باعتبارها رموزاً خاضعة لنظم عقلية مجردة . وإذن فالعلاقة بين النبوية والسيميولوجية لم تأت في حديثنا عرضاً ، بل إنها فرضت نفسها لأن الكلمتين في الحقيقة مترادفتان ، وإذا اعتبرنا الجملة السابقة تعريفاً للسيميولوجية فإنها تصلح تعريفاً للنبوية أيضاً . أما النقد النبوي ، أو « علم الأدب » النبوي بصير أبقى ، فليس إلا فرعاً من السيميولوجية ، يمكن أن يتخلى في يوم من الأيام ، ليندمج في هذا العلم الكبير ، كما يندمج الزلزال في المهوى الرئيسي .



وينبغي أن نتوقف قليلاً عند هذه التسمية «علم الأدب» أو «علم الشعر»، فإنها تنطوي على بعض الإشكالات التي تتعلق بالبيوية، أو السيميولوجية.

Poétique - Poetics

ومع أن «علم الشعر»

تسمية قديمة جداً، ترجع إلى أرسطو الذي يمكننا أن نصفه بأنه «البيوي الأول»، فإن أرسطو ومن حذاذوه لم يقيموا أى نوع من التقابل بين المعاني المجردة والواقع المجرَّب، بل كانوا، في نظامهم الفلسفي، يتصورون تطابقاً تاماً بين هذا وذلك. ولذلك لم يميزوا في «القوانين» التي وضعوها لصناعة الشعر بين «الواقع» و«الواجب»، وتصوروا أن ما استخلصوه من النماذج الأدبية المعترف بها عندهم يمثل حقائق علمية ثابتة. أما البيويون للمعاصرين فإنهم يعلمون أن مواضع «الكتابة» قد تغيرت كثيراً على مدى العصور، وأنها - في العصر الحاضر بوجه خاص - تختلف اختلافاً كبيراً عما كانت عليه منذ قرن واحد أو أكثر قليلاً، ومن ثم فهم يتابعون سوسير في تفرقه بين «اللفظ» و«باعتبارها من الأسرار الدالة متعارفاً عليها في مجتمع معين وإن لم يوجد كواقف متطوق لدى أى فرد من أفراد» و«الأحوال» وهي كل الحالات المتحققة من استعمالات اللفظ ولا يكون واحد منها بل ولا يلزم أن تكون جميعها ممثلة للغة في كمالها وتفاصيلها التاليفي]. فيعرفون كذلك بين «الأدب» و«باعتباره نظاماً رمزياً تخضع لنظم فرعية يمكن أن تسمى «الأنواع الأدبية»، وبين «الأعمال الأدبية» التي هي نصوص متحققة يمكن أن تمثل هذه النظم بكتيكية ما أو بدرجة ما. «فيلم الأدب» يدرس الأدب، و«النقد الأدبي» يدرس الأعمال الأدبية. وطبعي أن يمثل الأول المترلة الأولى، بل إن الدراسة البيوية لعمل معين كثيراً ما تجعل العمل المدروس - كما فعل بارت في دراسته لقصة بتراك - أنبه بعباد للدراسة بقصد بها «الأدب» بوصفه نظاماً كلياً مجرداً.

والتفرقة بين النظرية (أو نظرية الأدب أو أصول النقد) وبين التطبيق (أو النقد التطبيقي أو الدراسة النقدية) معروفة لدى النقاد جميعاً، ومن المسلم به عندهم - كذلك - أن بعض الأحكام النظرية تدخل صراحة أو ضمناً في النقد التطبيقي، كما أن النظرية لابد أن تعتمد على دراسة أعمال أدبية معينة. ولكننا لا نعرف لئلاذ غير بنوي كلمة مثل هذه الكلمة التي يقدم بها تودوروف كتابه المرحز «علم الشعر»: «فليس العمل الأدبي نفسه هو موضوع علم الشعر. إنفا يبحث هذا العلم عن الخصائص المميزة لنوع معين من الكلام وهو الكلام الأدبي. ومن ثم لا ينظر إلى أى عمل إلا على أنه مظهر بيوية عامة مجردة، لا يمكن أن يكون واحداً من تطبيقاتها الممكنة. فهذا العلم لا يشغل نفسه بالأدب الواقع، بل بالأدب للممكن، أو بعبارة أخرى: بطلب الصفة المجردة التي تخص الظاهرة الأدبية، أعني أدبية الأدب» (ص ١٩ - ٢٠)

والنقاد الذين يقبلون فكرة «أدبية الأدب» ويسلمون «باعتلال العمل الأدبي» (وإن يكن في الواقع استغناءً عوداً ككل استغلال)

قد لا يستطيعون أن يتصوروا «بنية عامة مجردة» تكون موضوعاً لعلم الأدب أو علم الشعر. فموضوع علم اللغة لا يصلح هنا. إن النظر إلى اللغة الطبيعية على أنها نظام مجرد متميز عن «الأحوال»، يمكن طبياً لأن التغيرات التي تطرأ على بنية اللغة ترجع إلى مكانزمات لا شجورية لا يظهر أثرها إلا على المدى الطويل، وقد يمكن تفسيرها «بأسباب» معينة، ولكن لا يمكن أن ينسب إليها «قصد» معين. وكذلك اختلاف «الأحوال» في هذه اللغة الطبيعية لا يمس جوهر اللغة ولا يرجع إلى قصد إلا حيث يميل بها القائل نحو التأثير الأدبي. بناء على هاتين الحقيقتين يمكن «الفصل» اللغة أو تجريدتها من الاختلافات العارضة. ولكن هل يمكن ذلك في الأحوال الأدبية؟ إن هذه الأحوال - مها يكن سلطان التقاليد أو المواضع الأدبية - تتميز بدرجة من «القصدية» تجعل من الصبر جناً فضلاً ما هن «أدبي» بالمعنى المجرىد ما لا يمكن الحديث عنه إلا في سياق العمل الأدبي المدروس. لهذا نجد كتاب تودوروف المشار إليه لا يكاد يختلف - في روحه أو منهجه أو طبيعة ملاحظاته - عن كتب النقد النظرية التي تدرس «البناء» في ضوء الواقع الأدبي، ولا ترمع أنها تدرس «الأدب الممكن». ولا شك أنه - كما هي الحال في كل دراسة نظرية - يعمد إلى القياس والقسمه للتطبيقه أحياناً ليكمل بها الاستنتاج من الأحوال الأدبية المعروفة، كما يفعل حين يدرس علاقة الزمن الروائي (أى الزمن الذي تدور فيه أحداث الرواية) بزمن القصص (أى الزمن الذي تجري فيه عملية القراءة). ولكن لا شك أيضاً أن الأحوال القصصية التجريبية للمعاصرة قد فتحت له باب التفسير الواسع. وإنما يخالف عن طريقة معظم الأحوال النقدية النظرية حين يمنع عن إعطاء أى حكم جمالي على: كل أدبي معين. ويلاحظ أنه يقول بعد أن أورد جملة اعتراضات عن النقاد الذين يضعون معايير جمالية للرواية (ص ١٠٣):

«والذي نرمي إليه من الملاحظات السابقة هو إثبات استحالة صياغة قوانين جمالية عامة اعتياداً على تحليل عمل أو أعمال معينة، حتى ولو كان هذا التحليل بارعاً. وما قلّم إلنا حتى الآن من وصايا تتعلق بالقيمة لم يكن في أحسن الأحوال إلا أوصافاً جيدة [للأعمال المدروسة]. ويجب ألا يُقدّم الوصف - حتى وإن كان صحيحاً - على أنه تفسير للحال، إذ لا توجد طريقة للكتابة يتحتم أن نتحدث عن استخدامها تجريبية جمالية».

ومعنى ذلك أن طريقة ما في الكتابة يمكن أن تكون لها قيمة فنية في عمل ما، ولا تكون لها هي نفسها مثل هذه القيمة في عمل آخر. فلتفكر مشكلة القيمة. ولكننا لن نستطيع أن نطرح وظيفة الشكل الأدبي. فإذا انحطت وظيفة شكل ما من عمل إلى عمل، فلا بد لنا من إحدى التين: إما أن نهمل هذا الشكل مع أنه يقوم بوظيفته في بعض الأحوال الأدبية، وإما أن نهمل داخله في أدبية الأدب لأنه يمكن أن يقوم بوظيفة أدبية، مع أنه يمكن أيضاً أن يوجد ولا يكون مؤثراً. على الحالة الأولى نكون قد استغناؤه ونفكرنا منه البنية الأدبية العامة، على الحالة الثانية نكون قد استغناؤه على هذه البنية، مع أنه يمكن أن يكون محابياً. فلم يبق إلا أن بوصف الشكل الأدبي داخل العمل الذي جاء

فيه فعلا ، وإلا فإن « البنية المبردة » التي تقدمها لن تعد أن تكون قائمة
اختيارات متضادة أو جدولا للعمل الفنية ، وهذه ولتلك يمكن أن تلبي
في توجيه النظر إلى جوانب معينة في العمل الأدبي ، ولكنها لا تكون بنية
أدبية عامة .

هذا هو الإشكال الأول .

ولكن ما علاقة علم الأدب عند النيوين بتاريخ الأدب ؟

لقد كان تاريخ الأدب هدفاً لهجوم شديد من النقاد في النصف
الأول من هذا القرن . ولغورستر تمثيل قوى الدلالة بسوقه في مقدمة أحد
فصول كتابه « وجوه الرواية » وهو أنه يمكننا أن ننظر إلى الأعمال الروائية
التي بين أيدينا على أنها سلسلة تاريخية ، ويمكننا أيضاً أن ننظر إلى
الروائيين كما لو كانوا جالسين في حجرة واحدة يكيرون في وقت واحد .
وقد اختار فورستر ، كما اختار معظم النقاد المعاصرين ، النموذج الثاني .
ولكن أحكام هؤلاء النقاد كانت غالباً أحكاماً جمالية . ويوشك أن
يكون هذا نتيجة حتمية للنخلة عن المنهج التاريخي . ولكن « علم
الأدب » في التصور النيويني ، أو السيميولوجي ، كان لا بد له ليكون علماً
وعلمياً أن يتخلى عن اعتبار القيمة الجمالية ، ومن ثم اضطر أن يربط
القيمة الجمالية بالتغيرات التاريخية ، دون أن يجعل هذه التغيرات مكاناً
ظاهراً في صياغة قواعده . وقد يبدو أن السيميولوجية مادامت تنظر إلى
الرموز على أنها نظم يتواضع عليها المجتمع للتعبير عن حاجات معينة ، فلا
مفر من أن تكون شديدة الارتباط بالتاريخ ، ولكنها انسأقت وراء
السائد في أيامنا هذه إلى قصر مفهوم « العلمية » على العلوم الطبيعية التي
تمثل نتائجها في قوانين ثابتة مضبوطة ضبطاً رياضياً . وقد بدأ الانسلاخ
من ميدان العلوم الإنسانية والحقاق بالعلوم الطبيعية على جبهتين :
علم النفس (راجع كتاب « علم النفس الحديث » للدكتور مصطفى
سويف) وجبهة علم اللغة . ولم يكن ميسر - الأب الروحي للنيونية -
متكراً لقيمة الدراسة التاريخية ، ولكنه رأى أن الدراسة التاريخية للظواهر
اللغوية يجب أن تأتي تابعة لدراسة اللغة كنظام متكامل محدد بفترة زمنية
معينة وجباجة بشرية معينة . فمعرفة النظام يجب - منطقياً - أن تسبق
معرفة التغيرات التي تطرأ عليه . وعندما أعاد ليلى سقروس عرض
مشكلات علم الإنسان (الأنثروبولوجيا) مستخدماً منهج ميسر كان
الإغراء قوياً : إذ إن الدارسين الأنثروبولوجيين قبله كانوا قد جمعوا قلدراً
هائلاً من المعلومات عن أساطير الشعوب البدائية وشعائرها الدينية
وعاداتها الاجتماعية . ولكن هذا الكم الهائل بدا مستعصياً على التنظيم
والضبط العلمي ، فكان معظم ما كتب في الأنثروبولوجيا أشبه بمجمايات
الطرائف ، وكان الانجذاب الوظيفي الذي مله في بريطانيا أساذ مثل إيفانز
برتشارد مهيماً لنظرة أكثر علمية إلى حضارات الشعوب البدائية باعتبارها
نظماً متكاملة . ففاجأ سقروس وأكمل هذا التصور العلمي بأن نظر إلى
أساطير الشعوب على أنها تكون وحدة لا تتخلف من حيث عناصرها
الأساسية بين بلد في أقصى الغرب وبلد في أقصى الشرق ، وبدلاً من
افتراض مهد واحد للأساطير (مصر أو بابل أو الهند) كما افترض كثير من
الأنثروبولوجيين قبله ، أرجع تلك الوحدة إلى وحدة العقل البشري ،
التي لا تظهر فقط عندما نقارن بين أساطير الشعوب البدائية ، بل تظهر

أيضاً عندما نقارن بين ما يسمى بالعقلية البدائية والعقلية العلمية .
فالبدائيون يقومون بجميع العمليات العقلية الأساسية التي تقوم بها ،
والسحر لا يختلف اختلافاً جوهرياً عن العلم . وهكذا كان مجهود سقروس
العلمي منصفاً على تنسية متغيرات الحضارة الإنسانية عن ثوابها ، ومحاولة
الكشف عن هذه الثوابت . وقد سار النقد النيويني على آثار
الأنثروبولوجيا النيوينية ، بل إن سقروس نفسه شارك في تشكيل هذا النقد
متطوعاً من دراسته للأساطير التي عدّها صورة من الفن القوي . ومن هنا
كان الحرص على إبعاد متغيرات التاريخ الأدبي عن « أدبية الأدب » ،
لولا أن مشكلة القيمة اعترضت طريق الباحثين في النقد أو « علم
الأدب » . فكان لابد من الاجوء إلى التاريخ . أضفت إلى ذلك أن نقاد
الأدب (حق ولو جعلوا أنفسهم علماء) لا يمكنهم أن ينزعوا عن الحركة
الأدبية في زمنهم ، والحركة الأدبية محكومة - لا مناص - بظروف
تاريخية ، ومن هنا كانت بنيوية باوت ذات ملامح تاريخية واضحة ، بل
إن نقده لم يخلُ هو نفسه من لمحات فنية معبرة عن عصره ، وصورة
« الأدب المثالي » في نظره (وهو كما مر بنا يوشك أن يكون إلغاء للأدب
بمعناه المعروف) أقرب إلى فلسفة التاريخ منها إلى أي شيء آخر . أما
لوسيان جولدمان - إن صح اعتباره نيوينياً - فهو يدخل في صميم منهجه
دراسة العلاقة بين الأشكال الأدبية والظروف التاريخية الاقتصادية
الاجتماعية التي أدت إلى ظهورها ، بل إن هذا البحث هو صلب المنهج
عنده ، وهو معيار القيمة الفنية التي تميز عملاً يبرع عن حالة اجتماعية أو
سلوك اجتماعي من خلال الشكل وآخر يبرع عن مثل هذه الحالة أو
السلوك بطريقة مباشرة (من خلال المحتوى) .

هذا هو الإشكال الثاني .

ونعاً إشكال ثالث ، نترك تحديده لأحد ممثلي النيونية . يقول
تودوروف في كتابه السابق الذكر (ص ٢٥) :

« إن انتماء هذه المقالة إلى مجموع محصص للنيونية يثير سؤالاً
.... : ما علاقة النيونية بعلم الشعر ؟ وصعوبة الإجابة تتناسب مع
تعدد المعاني التي تربط بكلمة « النيونية » .

لذا اعتبرنا هذه الكلمة بمدلولها العام ، لكل دراسة علمية
للشعر تكون بنيوية . ولا يقتصر هذا الوصف على نوع أو آخر من
تلك الدراسة ، بما أن موضوع علم الشعر لا يمكن إلا أن يكون
بنية مجردة (الأدب) لا مجموع الوقائع المحسوسة (الأعمال
الأدبية) وعلى العموم فإن الأخذ بوجهة النظر العلمية في أي
مجال هو دائماً وبالضرورة دراسة بنيوية .

أما إذا عينا بهذه الكلمة مجموعة فروض معينة محددة
تاريخياً ، تعالج اللغة على أنها نظام للاتصال ، أو الوقائع
الاجتماعية على أنها ناتجة من مصطلح متعارف عليه ، فليس في
علم الشعر ، كما نعرض هنا ، شيء يتميز بصفة بنيوية خاصة . بل

هذا التحول مقارناً بين كتابيه «مقدمة لتحليل النبوى القصص» (١٩٦٦) و «س/ز» (١٩٧٠) فيقول :

«في النص الأول لجأت إلى بنية عامة يمكن أن تُشتق منها تحليلات الأعمال المتبعة... وفي «س/ز» عكست هذا المنظور، فرفضت فكرة نموذج مهيمن على عدد من النصوص (ومن باب أولى فكرة نموذج مهيمن على كل نص) واعتصمت مسلمة أن كل نص - إن صح التعبير - نموذج نفسه، أو بعبارة أخرى أنه يجب أن يدرس بما هو مخالف. والقصد بالمخالفة هنا هو بالتحديد ما تعنيه عند نيثشة أو دريدا. ولأشرح هذا الأمر أقول : إن النص تتخلله النظم الرمزية في جميع أجزائه، ولكنه ليس تحليلاً لنظام واحد (وليكن النظام القصصى مثلاً)، فهو ليس «قولاً» محققاً للغة» قصصية.

(وحدث مع رولان بارت) - نقلًا عن كثر، ص ٢٤٢).

هذا هو التحول الذي طرأ على السيميولوجية، ولعل من الغريب أن يستمد من نيثشة، الذي يعده البعض من آباء الوجودية، عدوة النبوية ! ولكن هذا هو الشأن في كل هذه المصادر الصناعية من «الكلاسيك» و«فازلا». فلكي نفهم اسماً واحداً من هذه الأسماء عليك أن نعين نقطة مركزية تحدد لك المنظور، فنبين لك ما هو أصل وما هو هامش في الفكرة أو المذهب.

وأرجو أن يتوقف القارئ هنا قليلاً. فقد يدعوا أن ما قلناه من أن في كل مذهب فكرة مركزية، أو يجب أن يفترض فيه ذلك نستطيع فهمه، هو أمر بداهي، لا يحتاج إلى إثبات، ولا يحتمل مزيداً من الشرح. وأود أن أقول الآن إن هذه الفكرة هي مهد فكرة «الاضطراب» التي استعملها السيميولوجيون أو النيبويون الجدد من نيثشة. ولكن انظر ماذا فعلوا بها : لقد قالوا إن «الفكرة المركزية» التي تشكل المنظور الكلي لا يلزم أن تكون ثابتة، وقد قال سوسير إن اللغة ليست مفردات محددة المعاني ولكنها مجموعة علاقات فصب [مثلاً : كلمة «باب» لا تعني هذا الشيء الذي يسمى باباً إلا لأن هناك كلمة أخرى في اللغة تدل على النافذة وإلا لوجب أن تدل «باب» على كل فتح في الحجرة. مثال آخر من الأسماء التي تدل على أوقات الليل والنهار : لو لم توجد كلمة «سحر» التي تدل على الساعة التي تسبق الفجر لوجب أن تكون كلمة «العجز» شاملة للمعنيين... وهكذا، لمعنى الكلمة لا يتحدد إلا بعلاقاتها بعدد من الكلمات الأخرى] وإذاً فلماذا لا نقول إن كل كلمة تحيل إلى كلمات أخرى، وكل واحدة من هذه الكلمات تحيل إلى كلمات لها علاقات بها، وهلم جرا، حتى تصبح الصورة الفكرية للعالم هي صورة شبكة لا نهاية من العلاقات أو صورة اختلافات متصلة، وكلها قادرة على «إنتاج» المعنى، ومن ثم فمعانيها «مرجأة» غير محددة. وليست هذه المعاني، إذا نظرنا إلى النصوص الأدبية بالذات، إلا حركة بين الكاتب والقارئ، أو فضلاً لا يستقر عند

إنه يمكننا القول إن الواقعة الأدبية، ومن ثم البحث الذي يتناولها (أي علم الشعر) يمثلان مجرد وجودهما اعتراضاً على بعض المفاهيم الأدبية للغة، التي ظهرت في بدايات «النبوية».

ولقد نتساءل عن ماهية هذه «المفاهيم الأدبية للغة» وكيف نزلت عنها النبوية ومضى. وقد نتساءل أيضاً هل المقصود بالنبوية هنا هو المذهب النيبوي في اللغة أو في «علم الأدب» ؟ فلم يوضح تودوروف شيئاً من هذه الأمور مع أنها ليست من المحصول العلمي الشائع حتى يمكن مجرد الإشارة إليها، وألسنا إذاً كان الكتاب موجهاً لجمهور عريض. والإشكال الذي أشار إليه تودوروف ليس بالمعنى كما تدل عبارته نفسها. ثمة تعارض أساسي بين «علم الشعر» ومفهوم النبوية إذا نظر إليها على أنها منهج قائم على اعتبار اللغة نظاماً للاتصال، والوقائع الاجتماعية ناتجة عن مصطلح متعارف عليه. فهل تحول المنهج النيبوي عن ذلك ؟ وإذا كان قد نزل عن هذا المفهوم، أفلا يكون قد نزل عن مفهوم البنية ذاته ؟

إن تودوروف يعد علم الشعر بحثاً من مباحث السيميولوجية، ويقدر أنه سيخفى يوماً عندما تصبح السيميولوجية علماً مكتمل البناء، تبحث في الأدب كما تبحث في غيره. ويقول : إن الواقعة الأدبية، وعلم الأدب الذي يتناولها، يمثلان مجرد وجودهما اعتراضاً على «بعض المفاهيم الأدبية للغة» ولكي يخلص من التناقض الظاهر بين الفكرتين، ينسب هذه «المفاهيم الأدبية» إلى بدايات النبوية. ولكن كتابه المشار إليه يقبل هذه المفاهيم ضمنياً [ولشرحها بعبارة أبسط نقول: إن المقصود هو وجود أساس لغوي ثابت من العلاقات بين وحدات لفظية دالة ومعان تدل عليها هذه الوحدات]. دون أن يلزم بها في وضع قوانين للواقعة الأدبية (أو على الأصح لنوع معين من هذه الواقعة يستأثر باهتمامه وهو القصص) ولذلك قلنا في موضع سابق إن كتابه لا يكاد يختلف عن الكتب السابقة التي تحدثت عن «بنية» الرواية دون أن يكون أصحابها نيبويين. وقد وضع لنا الآن السبب في ذلك : فهو يعلم أن بين دعوى النبوية (ونقل معه : في بداياتها) وبين الأدب وعلم الأدب تناقضاً جوهرياً، ولذلك نراه يستبصر الهيكل العام من علم اللغة، فيقسم تحليل القصص إلى تحليل دلالات وتحليل لفظي وتحليل نظمي (نسبة إلى نظم الجملة Syntaxe)، ولكن تصنيف الظواهر القصصية تحت هذه الأبواب لا يتم إلا بافتعال شديد.

أما التناقض الجوهرى بين النبوية (أو السيميولوجية) من ناحية والأدب وعلم الأدب من ناحية أخرى، فقد أشار إليه تودوروف دون أن يعينه. وأطه - هذه المرة - لم يكن في حاجة إلى أن يعين، فكل عمل أدبي هو عمل فردي، وإذا كانت الفردية صفة ملازمة «لكل» عمل أدبي، فلا يمكن فصل أدبية العمل عن فرديته.. ومن ثم لا يمكن الحديث عن «بنية» تخص لها كل الأعمال الأدبية، أو صنف واحد منها، حديثاً له قيمة. وقد شعر النيبويون بذلك، فرأيهم في السنوات الأخيرة يقضون أن يسموا أنفسهم سيميولوجيين، ويتحدون عن «سيميولوجية الأدب» أكثر مما يتحدون عن «بنية». ويبر بارت عن

قانون عام . فليطنان أن كل عمل أدبي له قانونه ، وبذلك يؤكدان - مرة أخرى - أن للإنسان وضعه المظرف الكون . الذي يحتم أن يكون للعلوم الإنسانية منهجها الخاص .

- ٥ -

ولكن البنية كثيرة الوجوه . وإذا كانت قد تشكلت بالسيولوجية لدراسة الدلالات الأدبية ، فلا ينبغي أن ننسى أن السيولوجية نفسها كانت وليدة علم اللغة الحديث . فمن باب أول أن تأثر البنية مباشرة بهذا العلم ، أو أن تقتبس منه نموذجاً لدروس النص الأدبي ، والنص الأدبي - في نهاية الأمر - ليس إلا نوعاً من الاستعمال اللغوي .. وإذا كانت جدة البحث السيولوجي وعمق اتصاله بالعلوم الإنسانية قد دفع بالبنوية في مسالك وعره ، وربطها بحالة الإنسان المعاصر ، فإن البحث اللغوي محدد بطبيعته ، وبحث اللغة الأدبية بالذات يستند إلى تراث غني لدى الغربيين والشرقيين جميعاً فيما يسمى بالبالغة عند هؤلاء والريطوريقا عند أولئك . هذا إلى أن الرعيل الأول من تلاميذ سوسير كانوا قد وضعوا أصول «علم الأسلوب» ، وجاء على آثارهم علماء جمعوا بين الدراسة اللغوية والأدبية فصاغوا لهذا العلم منهجاً أثمر لوناً جديداً من الدراسات الأدبية شديدة العمق والتغاض . وعلى رأس هؤلاء العالم المعنوي المولد ، الأوروي الثقافة ، الأمريكي المهر والوفاء . ليوبشتر .

كانت دراسة الأسلوب . قبل البنيوية . قائمة على فكرة «الاحرف» . أي الاستعمال اللغوي الذي يخرج عن الخط المألوف ، ليوحى عمن وجدانية إضائية يريدها الكاتب . فهو التعبير اللغوي عن فردية العمل الأدبي . وقد طوّر شبر هذا المنهج بحيث جعله صالحاً لدراسة أعمال أدبية كاملة ، وكان أساس طريقته هو التقاط الاختراعات التميز ، القوية الدلالة . في العمل الأدبي المدروس . ثم محاولة الجمع بينها لاستخراج الدلالة الكاملة للعمل . ولكن البنيويين لم يرضهم هذا المنهج . إذ رأوا أنه يفسح المجال للتأثر الذاتي ، ومن ثم يظل بعيداً عن عملية الأدب . فحاول جاكوبسون أن يضع قانوناً عاماً للغة الشعرية بأن قال إن هذه اللغة تتميز «بسطور المهر الرأسي على المحور الأفقي» ، وهي عبارة لا يكاد يخلو منها مرجع من المراجع التي تتحدث عن البنية - والحقي أنها عبارة هائلة ، (وليسح لي القارئ بأن أعجاز قليلاً صرامة هذا البحث لنحول إلى بقيت زماناً لا أقرأ هذه العبارة إلا تخيلت كارتة توشك أن تقع ، وكأنها - على مذهب تداعي المعاني أو على مذهب الشبكات المفتوحة - طكرني بسقوط المنازل . وإني لأرجو أن أكون قد شفيت من هذا الرعب الآن) . مع أنها لا جديد فيها على الإطلاق إلا البواعة في حيك العبارة ووصلها بفكرة سوسير عن المهر الأفقي والمهر الرأسي . فعد سوسير أن ذلك طريقتين - متكاملتين غير متعارضتين - لتحليل اللغوي : إحداهما أفقية غايتها معرفة ارتباط بعض الكلمات ببعض ، والأخرى رأسية غايتها معرفة علاقة الكلمة المذكورة في النص بالكلمات التي من وادها (والتي لم تذكر في النص) إما لأن الاشتقاق يربط بينها وإما لتقارب في المعنى عن طريق الترادف أو القضاة أو العموم أو الخصوص أو نحوها . فزاد جاكوبسون على ذلك أن أسس العلاقة

نتيجة محددة ، أولاً مستمراً بالدلالات تحلي ولعبة العالم اللانهاية كما يقول بارت مستوحياً نيشة أو دريدا .

ونجمل جوليا كرسيفا موقف السيولوجية الوقت الحاضر بقولها :

ولا يمكن أن تطور السيوطيا إلا كتفد للسيوطيا ... إن البحث في السيوطيا يظل بحثاً لا يكتشف شيئاً في النهاية إلا تحركاته الذهنية لكي جيئنا ، ويتفيا ، ويبدأ من جديد .

(من كتابها Semiotiké ، باريس ١٩٦٩ ، ص ٣٠ - ٣١ - قلاً من كثر - ص ٢٤٥)

إن الاختلاف بين الاصطلاحين «السيولوجية/السيوطيا» يمكن أن يشير إلى اختلاف في المعنى : فالسيولوجية التي نغليها سوسير يمكن أن تكون علماً ، أو على الأقل منهجاً في علم الاجتماع أو علم النفس الاجتماعي ، وقد طبقها ستروس بالفعل في علم الإنسان . أما في النص السابق فلها نظرية في المعرفة وثيقة الارتباط بالينافيزيقا ، ولا يمكن أن نصورها مطبقة على غير الأدب ، وحتى هنا لا يمكن أن نطبق بصورة كاملة ، لأن المعاني التي تظل مفتوحة لحركة هدم وبناء مستمرين ، لا توجد إلا في نوع معين من النصوص لا يصاحب إلا في النادرة (كما يقول بارت) ، ولو وجد لما كان قابلاً لأي تفسير ، أو - بتعبير آخر - لكنت أية محاولة لتفسيره غير قابلة لأن تتوقف . ومن ثم يتحتم اللجوء إلى نصوص لا ينطبق عليها المفهوم السيوطي للأدب ، يطبق عليها منهج لا يمكننا أن نصفه بأنه سيوطي إلا جزئياً ، على نحو ما فعل بارت في تحليله لقصة بلزاك .

لعل هذه صورة حديثة من البنية . ولكنها ليست في الواقع إلا استمراراً للصورة القديمة التي رأيناها في كتاب بارت المبكر «درجة الصفر في الكتابة» . وكنتا الصورتين ليست إلا الجناح التقدي للحركات الأدبية الإبداعية للمعاصرة ، التي يمكننا أن نصفها غير مغالين ولا مستهينين بأنها محاولات لتحرير الإنسان عن طريق الكتابة وحدها . وكلاهما - النقد والأدب الإبداعي - حلقة أخيرة في تطور أدبي نقدي يمسك وضماً تاريخياً لحضارة بلغت منتهاها . حتى أصبح «الظلم» الوحيد المنظور هو العودة إلى البكارة الأولى ، إلى صورة «أفيم» من الفن والفكر والحياة .

ولعل التناقض الأساسي في البنية هو التناقض الأساسي في هذه الحضارة نفسها ، حيث نجد سعياً مستمراً لتحويل كل عمل من أعمال الإنسان إلى نظام آلي يقوم به الكمبيوتر ، وفي مقابل ذلك انبهار لكل الضوابط التي كانت - إلى عهد قريب - تضبط سلوك الإنسان نفسه . وهكذا حاولت البنية أن تدين الأدب كظام عقل مجرد ، ولكنها اصططعت بالأدب كإنتاج يصير عن حالة نفسية للإنسان المعصر . وينا نرى التصورات الكمبيوترية في ميدان العلوم الطبيعية ، ودور الإنسان يتكش في تشكيل الحياة ، نرى الأدب الحديث ، والبنوية كعمل لهذا الأدب الحديث ومطلع عنه ، فليطنان للإنسان - على الأقل - صورة جديدة من علم العالم الآخر ، وفضلان كل الفضل في الوصول إلى أي

تحليل نص أدى ما إلى تلك الأنواع من التناظر التي ترجع إلى اللغة العادية . ومعنى ذلك أن تعود مرة أخرى إلى تمييز الظاهرة الأسلوبية ، عن الظواهر اللغوية العادية . أو بعبارة أخرى : أن تعود إلى دراسة الأساليب الأدبية من خلال التحولات ، وهذا هو منج شبنر .

وهذا ما فعله ويليامز بعد أن دعى الدرس المتضاد من تجربة جاكوبسون وسوزوس . وصرح في بعض مقالاته بأن منهجه ليس إلا تطويراً لمنهج شبنر . ولكن العجيب أن كتابه يحمل عنوان «مقالات في علم الأسلوب النبوي» مع أن منج شبنر منج إنساني يختلف عن النبوية من الأساس .

وبعد فاحسني قد قلت أهم ما أردت قوله عن النبوة . ولا أنفن أن هذا الذي قلته بشكل موقفاً . فأتا مدني لجنة التصريح باطلر ، كما أتى مدني لما بالشكر لأنها دفعني إلى أن أعدد - حل الأكل مع قس - جملة أشياء إن لا تكن موقفاً لأنها تخفى من اتخاذ بعض المواقف الملاحظة : أنى - حل سيل المثال - موقف الطليد الأعشى ، أو التهم الجاهل ، أو الخلطة السعيدة . لهذا استطعت أن أقول هذه الأشياء إلى بعض القراء ، فقد بلغت من هذا القال ما أريد

• هوامش البحث

Ferdinand de Saussure: *Course in General Linguistics*. Eng. Translation by Wade Baker. (Fontana Collins, London, 1974).

Roman Jakobson: «Linguistics and Poetics» in: *Style in Language*, ed. by Thomas A. Sebeok (M. I. T. Press, Cambridge, Mass., 1960) pp. 350-377.

«Two Aspects of language: Metaphor and Metonymy» in: *European Literary Theory and Practice from Existential Phenomenology to Structuralism*, ed. by Vernon W. Gar (Dalt, New York, 1973) pp. 119-129.

et Claude Lévi-Strauss: «Le Chant de Charles Baudelaire» in: *Introduction à la stylistique de François*, par L. Semp (Larousse/Paris, 1971) pp. 133-151.

Tsvetas Tsvetov Poétique (col. Points, éd. de Seuil, Paris, 1973)

Michael Riffaterre: *Essais de Stylistique Structurale* (Flammarion, Paris, 1971)

Jonathan Culler: *Structuralist Poetics* (Routledge and Kegan Paul, London, 1975)

Philippe Petit: *The Concept of Structuralism* (Gifford Macmillan, London, 1975).

Richard Mackay and Eugenio Coseriu (editors): *The Structuralist Controversy*, (The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 1972).

Claude Lévi-Strauss: «La Jase d'Adwalb» in: *The Structuralist Study of Myth and Totemism*, ed. by E. Lévy Tarlier, London, 1967

The Savage Mind (English translation, University of Chicago Press, 1966).

Edmund Leach: *Levi-Strauss* (Fontana London, 1970).

Culture and Communication (Cambridge University Press, 1976).

الأقضية هو المجاورة (ويمكن أن نفترض على هذا بأن المجاورة - يحدها لا يمكن أن تكون أساساً لهذه العلاقة ، وأن العلاقة الأقضية هي علاقة معنوية أولاً ، ولكنها نعرف أن جاكوبسون قد دأب على تجنب الإشارة إلى العلاقات المعنوية كلها استطاع ذلك) . ونفس العلاقة الرئيسة في التناظر ، أي التشابه أو التضاد (وهنا حقاً يعطى جاكوبسون بعض المجال للعلاقات المعنوية ، ولكنه يميل في أمته إلى التشابه والتضاد الصوتيين) . فسقوط المهرور الرأس على المهرور الألفى معناه أن تصبح العلاقة في النص المقروء (لأننا - بطبيعة الحال - نقرأه بطريقة أفقية) علاقة تشابه وتضاد بجانب كونها علاقة مجاورة. فهذا القانون المائل لم يزد على أن كرر شيئاً معروفاً ومفصلاً عند البلاغيين والنقاد . وهل الجنس والطباق والمقابلة ومراعاة النظر والتكرار ورد العجز على الصدر الخ . إلا أمثلة قليلة . أوردوه البلاغيون العرب من صور التشابه والتضاد في العبارة ، فإن كان جاكوبسون فضل إدخال هذه الصور تحت قانون عام فإن اعتبار هذا القانون ميمراً للغة الشعرية يبدو غير مقبول ، وإلا لوجب أن يكون القاضي الفاضل أشعر من شكسبير .

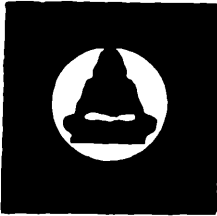
أما النقاد فكثيراً ما نكلوا عن «الوحدة مع النوع» ، و«التناظر» و«التقابل» ، لا على مستوى الجملة الأدبية فحسب ، بل على مستوى العمل الأدبي الكامل ، بحيث توشك هذه المصطلحات أن تعد من لغة النقد الشائعة التي يصعب إسنادهما إلى ناقد بينه .

ونشار جاكوبسون إلى المهرور الألفى والمهرور الرئيس مرة أخرى حين حاول أن يميز بين الجهاز المرسل والاستعارة ، فبجمل الأول راجعاً إلى المهرور الألفى والأخرى راجعاً إلى المهرور الرئيس . وأحق أن كليهما راجع إلى المهرور الرئيس . مادامنا ننظر إلى الكلمات في النص ولا ننظر إليها كمفردات لغوية . ويبدو أنه لا نأمن للتشبيه بين الجهاز والاستعارة من النظر إلى اللغوي التي تدل عليها الكلمات لا إلى لعلاقات بين الكلمات فقط . أما تمييز جاكوبسون - في المقالة نفسها - بين الأسلوب الرومسي والأسلوب الواقعي من جهة أن الأول يعتمد على الاستعارة والثاني على الجهاز ، فهو تمييز دقيق ولا شك ، وهو يشهد لجاكوبسون بأنه يملك حصالة النقاد ونفاذ فكره ، ولكنه لا يعتمد في شيء على «القانون» اللغوي الذي جعله جاكوبسون أساس مقاله .

وهذه الملاحظة نفسها تصدق على تحليل جاكوبسون لسوناتة «القطط» لبودلير (الذي شاركه في سوزوس) . فهو ينتهي بنظرات نافذة في القصيدة ككل ، ولكن هذه النظرات مقطوعة الصلة بالتحليلات اللغوية الكثيرة التي حاول فيها جاكوبسون وزميله أن يستقصوا كل أنواع «التناظر» اللغوية ، من مستوى الأصوات إلى مستوى الصيغ وأخيراً مستوى التراكيب المعنوية . وكأن جاكوبسون أراد أن يقيم الدليل على أن استقصاء أنواع التناظر من طريق التحليل اللغوي لاستخراج بنية القصيدة ، تمهيداً للوصول بعد عدد من هذه التحليلات إلى بنية عامة للقصائد كلها ، أو نوع معين منها - جهد ضائع : أما الشطر الثاني من العملية (أي استخراج بنية أدبية عامة) فقد تبين فساد على يد البيويين المحدثين أنفسهم (راجع القسم السابق) ، وأما الشطر الأول فقد بنى على تجاهل حقيقة أنها إليها في موضع سابق من هذا المقال ، وهي أن اللغة الأدبية لغة «تقص» إلى التأثير ، وهذه «القصيدة» تحم ألا تلتفت عند

الهيئة المصرية العامة للكتاب

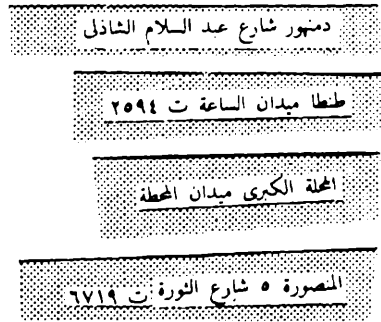
ترحب بكم دائماً
في مكتباتنا ..
بالقاهرة والمحافظات



القاهرة



الوجه البحرى



اتجاهات النقد الأدبي

إعداد : اعتدال عثمان

حاولت الربط بين الأدب والسباق التاريخي والبيئة
التي نشأ فيها هذا الأدب .

☐

لويس عوض

الشاعر يكتب الشعر في الوطن العربي بعامة مدفوعا
بالأحداث دون أن يلتزم بقواعد نقدية معينة .

☐

مجدى وهبة

يؤخذ على بعض النقاد أنهم يتعرضون بالنقد لبعض
الأعمال التي لم تتح للقارئ العربي فرصة قراءتها .

☐

سامية أسعد



اتجاهات النقد الأدبي

د . عز الدين اسماعيل :

• شارك في الندوة :

د . لويس عوض

د . مجدى وهبة

د . سامية أسعد

د . عز الدين اسماعيل

د . جابر عصفور

رحب بهم ونود أن نركز في هذه الندوة على قضايا النقد الأدبي الحديث ، لأن قضايا النقد العربي القديم تحتاج إلى ولفة خاصة بها ، وإذا اقتضى الأمر الالتفات إليها فهذا يكون على سبيل الاطمئنان إلى حركة الفكر العربى في امتدادها التاريخى .
وأقترح أن نبدأ النظر في موضوعنا من خلال الوقوف عند لفظة تقليدية ولكنها ربما كانت مدخلا مطولا للقضية موضع البحث .
هذا المدخل في تصورى هو أن نحدد في البداية مفهوم النقد ووظيفته . لا أريد أن نتحدث عن تصورات نظرية أو أن نقوم باستعراض تاريخي لمفهوم النقد أو وظيفته ، بل أرجو أن يربط الحديث بالواقع العمل الذى مارسه الكتاب العربى في العصر الحديث . نستطيع أن نطرح التساؤل عن كيفية تصور العملية النقدية في الفكر العربى الحديث ودور الناقد وظيفته النقد ، وإلى أى حد كانت هذه العملية في مناهج الإيجامى ، وإلى أى حد كانت تواجه تصورات تضع علامات استفهام على العملية النقدية ومدى أهميتها ولزومها . نحن إذن نريد أن نمثل هذه الجوانب من واقع التجربة الأدبية العربية في العصر الحديث ، وكيف كان النقد العربى الحديث في تصور القائمين به وفى الحقل الأدبى بصفة عامة ، وكيف مورس ، وإلى أى حد كان له فعالية وتأثير .. إلى آخر هذه المشكلات الفرعية التى سوف تترتب على رصدنا الأولي للتصور العام لوضع النقد في حياتنا الأدبية ... أوجز أن يشرع الأستاذ الدكتور لويس عوض في إثارة هذه القضية .

د . لويس عوض :

في حقيقة الأمر ينبغي الرجوع إلى الوراء قليلا لتنظر إلى القضية من المنظور التاريخي ، ففى القرن التاسع عشر لا توجد - على الأقل - في النصف الأول منه وجوه من نصفه الثانى - أى محاولات للنقد المنهجي أو غيره ، اللهم إلا بعض الاتجاهات حول طريقة التعبير

الأدبى ، لأن الأدب العربى حتى ذلك الحين كانت تسيطر عليه مدرسة البديع والنثر المسجوع وكل هذه الجوانب التقليدية عن عصر المحاطات اللغة العربية والأدب العربى ، ولعل أول محاولات في النقد نجدها عند الجبرتي ورفاعة الطهطاوى ، على عكس أحمد فارس الشدياق الذى ربما سخر من مدرسة البديع عن طريق تقليدها ، فكان يقال في الزخرف اللفظي كى يظهر فساد هذه المدرسة . أما أسلوب الشدياق الحقيق فلإننا نجده مسترسلا ، وبذكرنا بكتابات الجبرتي والطهطاوى وغيره ، وهى المدرسة التى نبغ منها لطفى البید وسلامة موسى إلى آخره . أما مدرسة الأدب الأدبى - إذا جاز لي أن أسميها بهذا الاسم - فيخيل لي أنها نشأت بسبب الحركة التى أثرت في القرن التاسع عشر حول مشكلة مازالت حساسة في أيامنا هذه ، وهى مشكلة العامية والفصحى ، وربما يعجب البعض حين يعرف أن هذه القضية قد نوقشت في السبعينيات من القرن الماضى ، وكان قلبا المناقشة مما يعقوب صنوع من ناحية والبارون دى مالروسيه من ناحية أخرى ، وهو مستشرق من مالمطة ، كان يهجو صنوع لاستعماله اللغة العامية في كتاباته . وقد رد عليه صنوع في بعض مسرحياته بتكم شديد يذكره فيه بأنه أجنبي وأنه يتحدلق ، وأن أبناء البلاد الحقيقيين الذين يتقنون اللغة العربية يستطيعون أن يكتبوا بها ، ولكنهم يفضلون - من باب الأمانة الواقعية - أن يكتبوا بالعامية . وربما نستطيع أن نعد مناقشة هذه القضية هى بدايات النقد الأدبى من الناحية الشكلية . الغريب أن بعض الرسائل

لكثرة أن الشعراء مصابون بنوع من المس ، وفي التقاليد العربية المعروفة في القدم نجد أن الشعراء كانوا يذهبون إلى وادى عفر لينهلوا من نبع هناك حيث يسكن الحن والشايطان الذين يلهمون الشعراء .

عموما نستطيع أن نقول إن الأسس النظرية والمعلبة للنقد الأدبي في مصر والوطن العربي قد بدأت تأخذ شكلا جديدا في العقد الثالث من هذا القرن . أما في العقد الرابع فقد نشأت ظاهرة جديدة تمثل في ترجمة أعمال الأساتذة . وأفكر أنني عندما كنت طالبا في تلك الفترة قرأت ترجمة الدكتور محمد عوفى محمد لكتاب مبادئ النقد الأدبي لـ «أيركسبي» ، وكنا أباها ننظر إلى هذا العمل على أنه حدث مهم ، فيه تيسير على دارسى النقد الأدبي ، كما ظهرت محاولات أخرى أيضا للإبراهيم المصري خلال أعوام ١٩٣٠ و ١٩٣١ و ١٩٣٢ وله كتاب مهم اسمه «الأدب الحى» ، وكان يكسب عن الأدب الفرنسى وي طرح قواعد النقد والتعبير الرومانسى .

وبدأت بعد ذلك جهود مندور في الأربعينات . ولندور محاولات مهمة للغاية في قراءة رجوه القائل بين مدارس النقد الأوربية والذات النقدى العربى الكلاسيكى ، التى قدمها في كتابه «النقد المنهجى عند العرب» وبقصد بالنهجى محاولته أن يجد بين التقاد العرب القديمى مدارس في النقد لها قواعد نظرية شبيهة بما نجده في أوروبا . هذا الكتاب عظيم حقا ، ولكنه للأسف بلا ذرية . وكان يجب أن يأخذ أساتذته بعده من يتخيل آخر يتفطنون الخيط حيث تركه مندور ، ولكن الذى حدث هو أن محاولة مندور توقفت عند هذا الحد ولم يحاول أستاذ آخر أن يكمل هذا البحث . وفى الأربعينات أيضا بدأت أنا محاولاتي لإرساء المنهج التاريخى في مصر ، فحاولت الربط بين الأدب والسيات التاريخى والية التى نفا فيها هذا الأدب . وقد قدمت هذه المحاولة في مقدمة كتابي «بروتيبوس طالبا» . ومن الناحية النظرية أفسفت إلى هذا كتابي عن الأدب الإنجليزي الحديث ، الذى نشر في شكل بحث في مجلة «الكاتب المصرى» ثم جمع في عام ١٩٥١ وصدر عن مكتبة الأنجلو ، ويتم دراسات عن إليوت وجويس ولورنس وأوسكار وايلد ، مع مقدمة عن تاريخ العصر الفكتوري .

هذا المنهج الذى حاولت إرساء قواعده في النقد الأدبي الحديث له استمرارية ليست نظرية ولكن تطبيقية في محاولاتي

الجامعية التى وضعت في هذا الموضوع ترجع بداية إثارة قضية اللغة العامة الى جهود ولكوكس وترط بين الدفاع عن العامة وبين الاستهزاء البريطانى .

والمواقع أن ولكوكس طرح أفكاره في الفترة من ١٨٩٠ إلى ١٩٠٠م أما البداية الحقيقية للتعبير بالعامة فقد كانت في السبعينات وقد ترجم محمد عثمان جلال خلال هذه الفترة مجموعة مسرحيات لراسين وموليير وفي ١٨٧٧ كان قد نشر أربع تراجيديات لراسين إلى جانب أربع كوميديات لموليير ، وكانت كلها بالعامة المصرية . وبالطبع كانت هذه الفترة سابقة على الاحتلال ، وكانت فترة الازدهار الفنى والأدبى التى صاحبت حكم إسماعيل . من هنا كانت تلك المغالطة غير المقصودة .

وتحت الاحتلال البريطانى حدث ركود استمر حتى ظهرت بدايات النقد على المسرى النظرى في مدرسة المازلى والعقاد في العقد الثانى من القرن العشرين . ولم تزدهر هذه المدرسة حقيقة إلا في العقد الثالث ، أعنى بين ١٩٢٠ ، ١٩٣٠ .

ثم ثنى على ذلك طه حسين بمجهوده في نقل فكر المدرسة الفرنسية (وكان العقاد والمازلى يتقلان الفكر الإنجليزي في النقد الأدبي) فكسب طه حسين عن تين وبرونير وسانت بييف ... حتى حديث الأربعماء ، نفسه كان على طراز حديث الاثنين الذى ألفه بييف ... على أى الحالات كانت هذه بدايات وضع أسس النقد النظرى في مصر والعالم العربى .

إذن لقد بدأت مسألة النقد الأدبي تأخذ شكلا جديدا في العقد الثالث من هذا القرن . ويبدو أنه كان لا بد أن يحدث انفصام بين مدارس النقد العربية الكلاسيكية ومدارس النقد الأوربى الحديث ، وذلك لصعوبة إيجاد جسور تربط بينهما . لنا نجد الحركة النقدية تسير في خطين متوازيين ، فطه حسين منفتح بالنقد الأوربى ، يحاول أن يطبق المنهج الديكارتي في نقده للشعر ، والعقاد والمازلى يطبقان منهج المدرسة الإنجليزية ، وكانا متأثرين بالرومانسية باللذات ، بشيلى ويكوك وعامة الرومانسين ، لدرجة أنهم طرحوا قضية الشعر وهل هو إلهام أم صنعة ، والفكرة المقترنة دائما بالإلهام الرومانسى وهى أن الشاعر نبي ، ورويات الشعر تلهمه القول إلى آخره ، وقد كانت هذه الأفكار غير معروفة في الأدب العربى إلا في الشعر الكلاسيكى وفى الحديث عن وادى عفر ، وفى الأدب العربى القديم نجد

للتقد فيما بعد ، أعنى أنني لم أضف جديدا إلى النقد النظرى . من الثورة ، فكل الأسس النظرية التي وضعناها كانت سابقة على هذا التاريخ ، أما بعد ١٩٥٢ فكان عمل مقصورا على تطبيق هذا المنهج على الأدب العربى الحديث بصفة خاصة .

إذن نحن أمام محاولات لوضع أسس مدارس النقد الحديث . هناك بالطبع مدرسة غالبية تعد كل هذه المدارس بالنسبة لها مدارس جانبية ، وهى المدرسة الشكلية . وهذه لها تقاليد عريقة فى تاريخ الأدب العربى ، ولا تزال موجودة ولا سيما بين بعض أساتذة الجامعات المصرية الذين يرفضون فكرة الالتزام على الأقل بالمبنى اللغوى . وحتى أولئك الذين تلقوا منهم تعليمهم فى أوروبا وملكوا ناصية الثقافة الأوروبية فهم يجدون وسيلة للتصير عن هذه المدرسة الشكلية فى جنوحهم ناحية البنيوية مثلا . فنجد نسج مقالاتهم عبارة عن تحليل شكل للقصص أو القصائد ، فهم يأخذون القواعد من لى شتراوس ويحاولون تطبيقها على الأدب العربى الحديث أو القديم ، وقد قرأت ما كتبه الدكتور صلاح فضل عن أمل دتقل فى ضوء المنهج البنيوى وأعجبت بهذا البحث الحاد . ولكن أنا على الأقل أحس أن هذا الاتجاه لا يتجاوز أن يكون انجباها للمدرسة التى تملك بدراسة الشكل أولا وبعد ذلك الموضوع . وهذه المدرسة عريقة ، ولا أعتقد أن فى الإمكان تجاهلها . لأنها هى المدرسة الأصلية ، مدرسة البلاغة العربية القديمة التى نشأ عليها د . شوقي ضيف وتلامذته ، ومن قبل ذلك الأستاذ أحمد وتلامذته . ولم يكن طه حسين ينتمى إلى هذه المدرسة ، فقد كان يتم أساسا بالموضوع وليس الشكل ، ولكن أصحاب المدرسة الأولى يلقون باحترام شديد جدا أمام الميكمل والبناء ويفرغون تحليله . ثم لا يجدون بعد ذلك الوقت لتحليل الموضوع .

وهناك محاولة جانبية أيضا للدكتور محمد خلف الله أحمد لقراءة نفسية أو توصيف الإبداع الفنى على أسس نفسية . ولكنها بقيت مدرسة جانبية لم تستطع أن تبرز الصرح العتيد من النقد التقليدى الذى ورثناه عن النقد العربى القديم .

د . عز الدين اسماعيل :

هنا وصف واضح ، وهو يثير فى الوقت نفسه مشكلات يمكن أن نناقش كلا منها على حدة . فإذا كنت ترى أن النقد الحقيقى إنما ظهر فى العقد الثالث من هذا القرن مع مدرسة المقاد فهل بدأت هذه المدرسة من فراغ ؟ ألم تكن هناك مقدمات أو روافد نصب فى هذا الاتجاه ؟ أنا أذكر أنه قبل هؤلاء فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين كان قسطا كى حمصى قد أصدر كتابه « منهل الوارء » عام ١٩٠٧ وهو كتاب فى النقد النظرى يستعرض فيه مناهج النقد فى أوروبا ، وكانت الثقافة الغالبة عليه

هى الثقافة الفرنسية وأيضاً هناك جبر شومط الذى كتب فلسفة البلاغة عام ١٨٩٩ وكان يمثل الثقافة الإنجليزية . . أريد أن أقول إن هؤلاء قد ارتدوا إلى التراث العربى محاولين أخذ ما يمكن منه . وكانوا أيضا مفتحين على الثقافة الغربية فاستفادوا من الثقافة الإنجليزية والفرنسية . ولكننا اعتدنا أن نقف عند مدرسة الديوان كيداية واضحة لهذا الموقف النقدي . رغم أن هذه المدرسة مسبوقة بنجود غيرها لم يكشف عنها الدرس بعد . وتعد امتدادا لنفس الموقف الذى بضع قدما فى التراث ويتطلع إلى الثقافة الغربية فى نفس الوقت . ولم يكونوا أول من انتفى إلى التراث العربى . حقيقة إن الكتاب الذى نشره المازنى سنة ١٩١٥ واسمه « الشعر غاياته ووسائله » كان محاولة طريفة من المازنى فى ذلك التاريخ لعمل نوع من التوازن والتلاقى بين رسيدي النقد العربى وطرح أفكار متأثرة بالنقد الغربى . فاستخدم مصطلحات النقد العربى للتعبير عن هذه الأفكار . أريد أن أقول إن هناك نموذجاً متكررا فى هذه الحقبة لم يتبدعه مدرسة الديوان وكان مطروحا منذ أواخر القرن التاسع عشر بشكل جيد . والمسألة هى أن مدرسة الديوان قد ألزمت فى حين لم تؤثر الجهود السابقة عليها . فالأمور دائما تقاس بإفعلينا . ومن المؤكد أن مدرسة الديوان كان لها بروز واضح على سطح الحياة الأدبية . ولكن السؤال هو ماذا حققت ؟ وهل استطاعت أن توصل منهاجها محددا فى الدراسة ؟ بمعنى أننا لو جمعنا تراث هذه المدرسة النقدي فهل يأنطق فى منهاج ؟ وهل كان فيه نوع واطراد مع الزمن ؟ وهل غير الفكر النقدي ؟

د . لويس عوض :

أعتقد أنه غير كثيرا . فإنه ما كان يمكن أن نجد شاعرا عربيا يقول بيتا كهذا :

والشعر من نفس الرحمن مقتبس
والشاعر الفلد بين الناس رحمن

حيث يخلع العقاد صفة من صفات الله الحسى على الشاعر . أو أن يقول على محمود طه :

هبط الأرض كالشعاع السنى
بعسا ساحر وقلب نبى

من المآثر أنك تجد وسائل أخرى للتعبير عن الشاعر الذى به مس . أو الذى تتاجبه الشياطين . إلى آخر هذه الإنشاءات فى الأدب العربى الكلاسيكى ، ولكنها تبقى فى هذه الحدود . أما مدرسة الديوان فقد وضعت المسألة بمنتهى الوضوح . وحسنت قضية الشعر أهو إلهام ووحى أم صنعة . وهذا هو البيع الذى أخذوا منه وقتنا ، وإلا ما كنت لتجد ههنا الشاعر محمود حسن إسماعيل ، فهى غير مسبوقة . إنك تشعر معه أنك أمام معزوفة على الفيلونيل ، وتسمع رجع أصداء تلك النغبات . حقا إنه يعيد وأحيانا لا يعيد ، ولكن هذه التبرات وطريقة التعبير ما كان يمكن أن توجد لولا التغير الذى حدث ، ولعلك تذكر أسماء

أخرى كعبد الرحمن الخميسي مثلاً عندما يقول :

ماذا تريد الزعرع النكباء
من راسخ أكتافه شماء

وهذا يعني أننا رجعت مرة أخرى إلى التنازم وهو ما نجده في المدرسة الرومانسية كلها ، فهذه الروح جديدة ولم تكن من قبل . لذلك اعتقد أن الكفاح الأدبي ، أو بتعبير د . عز الدين تأثير العقاد والملازم وشكري كان له فعالية ، وذلك لأنهم جاءوا عند نضوج الوجدان الرومانسي في البلاد العربية . أما لقساكي حمصي وجبر صومط فقد كانا من الرواد السابقين .

ويمكن قياس مسألة العامية والفصحى بنفس المقاس فقد كان صنع وعيَّان جلال سابقين في جيلهما وبعد أن افترض هذا الجيل استول على المسرح المدرسة السورية ، اسكندر فرح وغيره ثم جورج أبيض ونجيب حداد .. وكان هناك اعتماد تام للعامية ، وإصرار على أن الفصحى هي لغة المسرح . إلى أن كانت ثورة ١٩١٩ وعند ذلك حدث الانفجار الكبير باللغة العامية عن طريق بديع خيري والريحاني وشخصية كشكش بك وعلى الكسار إلى آخره ، وحتى الصراع بين المسرح العامي والفصحى أصبح مطروحا في النقد الفني على صفحات الجرائد في ذلك الوقت ، في حين كان محدودا زمن صنع واقتصر على مناقشات قليلة . ثم انتصرت مدرسة الفصحى واقترنت بالتعبير التاريخي عن شخصيات مثل رينشارد قلب الأسد وصلاح الدين الأيوبي ، ولكن الجو الثوري الذي صاحب ثورة ١٩١٩ هو الذي فجر الطاقة للتعبير بالعامية وأساسها التلقائية . ثم ظهرت الرومانسية ، أي أن التعبير الرومانسي في الأدب العربي الحديث كان وظيفة من وظائف الثورية في ذلك الوقت ثم كانت هناك المدرسة اللبنانية ومدرسة المهجر إلى آخره . تعود فنون إن فاعلية مدرسة الديوان كانت نتيجة النضوج وليس بسبب قوة شخصية منشئها ، فقد كان المجتمع مهيا لقبول هذا النوع من القول والتطبيق ، وليس غريبا أن المخطوطي كان أبة عصره ، رغم أننا قد نفضح الآن إذا ما قرأناه كما يفضح الأوروبي عندما يقرأ عادة الكاميليا أو يشاهد نبلا عن مرجريت جوتييه وأرمان دو فال ، وأذكر أنني قرأت في مذكرات روز اليوسف أنها كتبت من تمثيلها لعادة الكاميليا ١٢ ألف جنيه ، وهو مبلغ هائل في ذلك الوقت .

د . مجدى وهبة :

أريد أن أربط بين الكلام الذى قاله د . لويس الآن والقضية كما طرحها د . عز ، وهى أننا نريد أن نعرف مفهوم النقد ووظيفته في مصر خاصة وفي الوطن العربى عامة ، فنأخذ ناحية المفهوم أولا

وأنا أرى أن النقد ، كما ذكر د . لويس ، بدأ من حيث المفهوم بلاغيا في أعماق التاريخ ، ولكنه في المرحلة الحديثة نوع كانت له جلوس صحفية ، ولربط نغره بالصحافة العربية ، وكان يعالج حدثا من الإبداع الفنى أو الإبداع الأدبي الذى ظهر في وقته . وهذا الحدث قد يكون إبداعا تقليديا كالشعر مثلا أو المقامة أو المقالة ، أو يكون نقاشا أو تقليدا أو تطويرا أو أقلية لصورة أو صيغة غريبة مترجمة . إذن كان مفهوم النقد قريبا جدا من المعالجة الصحفية السريعة لحدث فنى ما ، ثم انتقل النقد كمفهوم إلى الجامعات في شبابه وشباب الدكتور لويس فأخذ يتغير من إبداع حكم على حدث إلى التعرض للسلطات أغرض من مجرد إيداع الحكم . هناك أولا الناحية التاريخية فتاريخ الأدب يكاد يكون جزءا من تاريخ النقد الأدبي في الجامعات المصرية إلى عهد قريب جدا . ولهذا نلاحظ أن تحديد مفاهيم الترمات الأدبية الغربية من رومانسية وواقعية ... إلخ قد طبقت بالفعل في الإبداع قبل أن تدخل كمفهوم في النقد الأدبي ، فكان الأدباء يكتبون روايات أو قصصا واقعية وشعرا رومانسيا قبل أن يعالج مفهوم الواقعية الرومانسية في حيز النقد الأدبي الجامعى

وهذا النقد الأدبي في مفهومه الجامعى قد تعرض أيضا لشكالة تحديد الأشكال الأدبية . وقد ترجم الدكتور مندور كتابا في هذا اسمه « فنون الأدب » فيه محاولة لتحديد الـ genres أو النوع الأدبي أو الصيغة الأدبية . وهى القصة والرواية والنقد وغيرها ، وأصبحت تدرس في أقسام اللغات في كلية الآداب كمفروع مستقل . هذا التحديد أيضا أصبح يدخل في مفهوم النقد في الحيز الجامعى ، ثم هناك النقد الذى يرتبط بالأدب المقارن وقضايا ، مثل تحليل الصلات الحفية أو الظاهرة بين الحضارات المختلفة والآداب المختلفة . ويدخل أيضا في هذا المفهوم أن للنقد الأدبي وظيفة تنقيفية ، بمعنى أن تعليم النقد الأدبي يعد مدخلا للعملية الإبداعية ، يستير به المبدع حين يؤلف رواية أو رواية مسرحية قبا بعد .

ولقد كان هناك جانب آخر في تحديد مفهوم النقد في الجامعات وهو الترويج نحو التجديد . يظهر هذا في الناحية النظرية النقدية أكثر من ظهوره في الناحية الإبداعية ، فالشاعر يكتب الشعر في الوطن العربى بعامة مدفوعا بالأحداث الوطنية التى تلهم فيه الرغبة في الإبداع الفنى ، دون أن يلتزم بقواعد نقدية معينة . بل يصدر في إبداعه عن الظروف التى يعايشها . وهذا ما نجده في الشعر والقصص والمسرح خصوصا في المغرب العربى ، بما في ذلك الأعمال المكتوبة بالفرنسية ، فهى أيضا من الأدب العربى الحديث .

هذا من حيث انتقال مفهوم النقد من الصحافة إلى الجامعة . ثم يأتي تعريف وظيفة النقد وهو ما شرحه د . لويس باستفاضة ووضوح من الناحية التاريخية ، وفي النقد الثالث والرابع ظهرت فكرة الترجمة في النقد ، وبدأ التفكير الذاتى

أيضا ؛ إذ إن النقد ما هو إلا تفكير في الذات والتأمل فيما نصنعه نحن قبل التأمل فيما يصنعه الغير وقد بدأ هذا في الواقع في العقد الخامس ، وكانت مجلة «الكاتب المصري» نموذجاً للتأمل في الذات والنظرة إلى العالم الخارجي في نفس الوقت ، هذا التوازن بين الرؤية العالية وبين التأمل الدخلى أعتمد أن مرحلته الذهنية قد تحققت في كتابات د. لويس وغيره من كبار الكتاب والنقاد .

د. لويس عوض :

هناك نقطة أود إصافها وهي أن أكبر تطور حدث في تاريخ النقد الأدبي وضع الأسس في العشرينيات والثلاثينيات وإلى حد ما في الأربعينيات . وفي هذه الحقبة الثورية ظهرت أربعة اتجاهات أساسية ؛ فإلى جانب الاتجاه البلاغي الذى احتفظ باستمراره ظهرت مدرسة محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس وبنيت دعوة «الأدب للمجتمع وللغير الاجتماعي» ، وهناك المدرسة التاريخية التى تبنتها ، وهي مدرسة طسيرة ، وهناك مدرسة الفن للفن التى كان يمثلها الدكتور رشاد رشدى الذى جمع حوله مجموعة من النقاد الشبان وأذكر أن الدكتور مندور زارنى وقتها في مكسي في الأهرام وكان بادی الانتعاج وطلب منى الانضمام إلى جمعية النقاد التى كونها للرد على هذه المدرسة التى ظهرت فكرة الانطباعية وهاجمت المنهجية ، ورأت أن نقد الفن أو الأدب يكون بمدى تأثيره عليك دون محاولة لتأصيل أبعد من ذلك . هذه المدرسة شغلت حيزا في وقت من الأوقات ولايزال لها تلاميذ .

د. مجدى وهبة :

ولكن تصور د. رشاد لهذه المدرسة أنها تخافس نقدا تطبيقيا ، وهذا مجرد الإثارة فحسب .

د. لويس عوض :

ولكنه كان وقتها يسميها مدرسة الفن للفن ، وكان يدعو علنا للتأثيرية ، وهذا ليس من عندى ولكنه ثابت في كتاباته .

د. عز الدين اسماعيل :

الاستاذ مجي حتى أيضا كان يدعو إلى فكرة النقد التأثيرى ، ولوجمنا شواهد عملية ونظرية لوجدنا أن النقد التأثيرى يوشك أن يكون السمة الأغلب على مستوى الممارسة الحقيقية ، ويكاد يسيطر جناحه على المستوى الصحفى .

د. لويس عوض :

بالضبط ، وهذا يكاد يشمل كل فروع النقد . وأنا أعرف أن نقاد الفن السينالى مثلا قليل الدراية بنظريات الفن ، فنجد أحدهم يشاهد فيلما ويكتب معلقا عليه «إن البطلة قد تفوقت على نفسها» .

أريد أن أقول إن الناقد هنا يسجل انطباعات وسبب في نفسه

أثناء مشاهدته للعمل الفنى ، ونجد ناقدا آخر يشاهد مسرحية مثل الغرافير مثلا ، وينقدها ليس نقدا بنويا أو اجتماعية أو فلسفيا ، بل ينقدها على أساس ما إذا كانت النكتة في المسرحية مقنعة له أم غير مقنعة .. المهم أن هذه المدرسة قائمة على المستوى الصحفى .

د. مجدى وهبة :

قائمة على المستوى الصحفى نعم ، ولكن اسمحووا ، بإضافة هنا ، هي أن هذه الظاهرة نتيجة تأثير أفانول فرانس على المثقفين في مصر في أوائل هذا القرن ، فقد تم حوار بين فرانس وبروتير ، وبروتير صاحب نظرية منهجية في النقد ، في حين كان فرانس يدعو إلى الانطباعية وبيان مدى التأثير بالنص . وقد نشر فرانس هذا الحوار وبلغ من تأثيره على المثقفين في مصر أن تكونت جمعية أدبية باسمه ، اشترك فيها حسن رشاد ، ومحمد حسين هيكل ، وغيرهما من كبار الكتاب والصحفيين المصريين الذين كانوا ينهجون منهجه في النقد الانطباعي .

د. سامية أسعد :

لو أذنت لي ملاحظة بالنسبة للنقد الانطباعي ، إذ إنه لا يرجع إلى أفانول فرانس بل إلى أبعد من ذلك في القرن السادس عشر عند ليجولين الذى يعد رائدا للنقد الانطباعي . فقد كان أول كاتب يقرأ النصوص ويكتب تعليقه عليها في الموارش . وتمثل هذه الموارش انطباعاته النقدية التى جمعها فيما بعد .

أما قضية علاقة النقد الانطباعي بالصحافة فالكاتب الذى يكتب نقدا مسرحيا أو رواية أو كتاب وينشره في صحيفة فإنه بطبيعة الحال لن يكون لديه الحيز المكافئ ، لأن يتبع منهجا معينا ويستلزم في تطبيقه ، ولكن في إطار مجلة متخصصة فإن الناقد يستطيع أن ينتقل من النقد الانطباعي إلى النقد المنهجي . وبلم بكل جواب المنهج في محاولته تطبيقه على النص .

د. عز الدين اسماعيل :

بُنيًا لي ، من اتجاه الحديث ، أننا كما لو كنا نأخذ موقفا ضد النقد الانطباعي ، وهذا غير صحيح ، وأرى أن نضع المسألة بصورة مختلفة تصلح في نفس الوقت لتحديد مفهوم القضية الأخرى ، وهي وظيفة النقد ودور الناقد ، فلنطرح القضية بشكل أولي ونقول :

هل النقد الانطباعي ليس نقدا ؟

وهل الناقد الانطباعي يؤدي وظيفة ما بالنسبة للحياة الأدبية ؟

فإذا كان هذا النقد غير ذى قيمة حقيقية فليس هناك داع لأن يستغرق منا وقتا لا يؤدي إلى إفادة في الحياة الأدبية ، وإذا لم يكن للنقد الانطباعي وظيفة فكيف استطاع أن يجتذب إليه عددا لا بأس به من كبار الأدباء والكتاب ليس في الأدب العربى الحديث فحسب ولكن في الأدب الغربية أيضا ، وما يزال هناك

اذن فكرة المنهج مرتبطة بتطور العلوم الإنسانية ، ومحاولة
الأدب نفسه التطور ، ومن ثم كان على النقد المحقق بهذا
الركب .

د . عز الدين اسماعيل :

أنا أوافق تماما . لكن المسألة أنه مع التطور وظهور المناهج في
حقول الدراسة الأدبية وتطور هذه المناهج واختلافها يظل النقد
الانطباعي قائما على مستوى الممارسة . وأود قبل أن أطرح السؤال
مرة أخرى على المذكور جابر عصفور أن أعطي مثلا عمليا ، فقد
أشير إلى الأعمال النقدية للمذكور طه حسين والمذكور لويس
عروض ، وطه حسين بسط منهجا للدراسة موسما وواضحا في
رسالته عن أبي العلاء ، ولكن هل مارس طه حسين نفس المنهج
في كتاباته النقدية عن الشعراء العرب القدماء والمحدثين . أم أن
الانجاء الانطباعي التآثرى كان يلبغ عليه ؟

وبالنسبة للمذكور لويس أيضا ، هل كتاباته عن المسرح
والشعر المحاصر تعد انطلاقا وتعميقا لمنهجه التاريخي أم أن قدرا من
الممارسة الشخصية القائمة أساسا على تكوين ثقافي تفرج فيه روافد
مختلفة من المعرفة هو الذي تقوم عليه كل عملية نقدية عند
المذكور لويس عروض بمعنى أن كل مقالة نقدية توشك أن تكون
ممارسة جديدة ، وليس هذا إلا لأنه ليس هناك الخط القاعدي
المطرد الذي يلزمه الانسان كلما واجه عملا أدبيا ، فبصرف تماما
أنه سيدأ من نقطة محددة وينتهي إلى نتائج بعينها .

د . لويس عروض :

هذا يعني دكتورية المنهج .

د . عز الدين اسماعيل :

لا ، أنا أقصد أنه في كل مرة هناك ممارسة نقدية وجهد جديد
بذول بتكيف تكيفها خاصا يتفق مع النص .

د . لويس عروض :

ولكن هذه الممارسة ليست انطباعية .

د . عز الدين اسماعيل :

لا ليست انطباعية .

د . لويس عروض :

الحقيقة أن البصيص بين وبين غيري من النقاد في تقييم الشعر مثلا
يرجع إلى أن تكويني الثقافي واللغوي والخيروى يعطينى صاحب
حساسية معينة لحنى الموسيقى فى النص المعاصرة ، فلهذا أقرأ
شعرا يتبع في إيقاعه شعر حداث البادية أو إيقاع شاعر كانت ظروفه
التاريخية والحيوية مختلفة مع فى اللغة عن ظروفنا نحن الآن وقد
ركبنا الطائرات الطائرة أحس بأن وقته غريب . وبالطبع احتفظت
أنواع الأصوات التى نتعرض لها ، سواء أكانت موسيقى
كلاسيكية أم موسيقى الجاز أحسب إلى ذلك أصوات أبرواق

من يدعوا إليه ويتسلك به ، وهذا أمر لا بد من الالتفات إليه .
حيث تكون العملية النقدية هى عملية فرز انطباع من قارئ
لعمل أدبي ثم تنتهى عند ذلك ، فليس القارئ المطلق للعمل
الأدبي إلا أن يجدد موقفه . إذن المسألة ليست بالبساطة
المصورة ، فما رأى المذكورة سامية فى ذلك ؟

د . سامية أسعد :

أنا أوافق ، ولعل العودة إلى استعراض تطور النقد الانطباعي تغير
هذه القضية . فهناك أناتول فرانس فى القرن التاسع عشر كما
ذكرنا ، كما أن هناك ناقداً آخر يدكر اسمه فى كتب تاريخ الأدب
للتذكيرة فقط هولوميتر الذى كتب فى النقد المسرحى انطباعات
مسرحية ، وكان لهذا الناقد عدد كبير من القراء فى وقته ، وقد
ظهر هذا النوع من النقد ، على الأقل فى فرنسا ، فى غياب
المناهج النقدية ، وكانت أول محاولات تمت فى هذا المجال هى
محاولات «تين» الذى أرسى قواعد ما يسمى بالنقد العلمى
والربط - على سبيل المثال - بين العمل الأدبي والبيئة . ولوريج
المختصصون منا الآن فى الآداب الغربية الى كتب النقد
الانطباعي لوجدوا أنها لا تضيف إليه جديدا . وهذا يقودنا إلى
السؤال الذى طرحه د . عز الدين اسماعيل عن وظيفة النقد ،
وعن ماذا ينظر المثقف أن يجد فى النص النقدى ؟ الواقع أنه إذا
كان هذا النص بطرح بعض الأفكار حتى لو كانت انطباعية
ولكن فى إطار منهجي فإن المثقف يستفيد قطعاً ، ليس فقط من
حيث قراءة النص الأدبي موضع الدراسة ولكن أيضا بالنسبة
للتخصص الأخرى ، لأن المنهج هنا يعطينا خط سير نستفيد منه
فى معالجة هذه النصوص ، إذن وظيفة النقد حاليا أصبحت
التعبير عن رؤيا معينة باتباع منهج معين .

وهنا تسامد : لماذا ترفض كلمة منهج نفسها ؟ فى اعتقادى
على الأقل أنه فى القرن التاسع عشر كانت هناك محاولة للبحث
عن مناهج تكاد تكون علمية ، وعندما ظهرت الوضعية المنطقية
حاول الأدب أن يجد لنفسه منهجا يكاد يكون علميا .

وعندما ننظر إلى خريطة النقد فى النصف الأول من القرن
العشرين (وسوف أقصر فى كلامى على النقد الفرنسى
بالتحديد) نجد أن هناك علوما إنسانية قد تطورت ، وكلمة علم
فى حد ذاتها تعنى همتا وجود منهج ، لذلك يجب أن تكون
الرؤيا النقدية الحالية رؤيا . منهجية ، فكل نص يطرح من خلال
طريقة كتابته ، المنهج الذى يمكن أن يعالج به مثلا روايات نجيب
محفوظ لابد أن تتألف من ناحية سوسولوجية ، من حيث إنها
تتناول فى المقام الأول حقيقة تاريخية معينة من حياة المجتمع
المصرى ، ولابد أيضا لهذه الرؤيا السوسولوجية من أن ترتبط
بالسار التاريخي للشعب المصرى فى حقيقة معينة ، ففى هذه الحالة
يمكن دراسة روايات نجيب محفوظ من خلال منهج ناقد مثل
لوسيان جولدلمان على سبيل المثال .

المرتب والصخب وغيره ، فالميلودية الجبلية لما قطعاً سياق تاريخي مختلف .

د . عز الدين اسماعيل .

هنا لا يتناقض مع مفهوم النقد الانطباعي ، فلا يمكن للنقاد أن يستجيب للنص ويفرز الانطباعات التي ولدتها هذه الاستجابة ان لم يكن الجهاز المستقبل على قدر كاف من الحساسية التي هي أيضا حساسة العصر .

د . لويس عوض .

أرجو أن أضيف أنه حتى لو أضلقت هذه الحساسية فهي غير كافية . أنا أعرف نقاداً في مصر ، ولا داعي لذكر الأسماء ، فطهرت سليمة ، وحسينهم سليمة ، ولكنهم جهال بالأدب العربي وبالأدب الأجنبية ، وتبدو هذه الفطرة والحساسية في ومضات يصعب الإنسان بها في تقديم للشعر والمسرح . ونشعر أن هذه الحاسة جميلة ولكنها غير مثقفة ، ولذلك نرجع مرة أخرى لموقف ناقد مثل ماشو أرنولد حين يتكلم عن الحساسية فيقول إن وظيفة النقد هي اكتشاف ما بدخل التراث بما لا بدخل التراث .

أريد أن أقول لا يمكن أن يكون هناك نقد انطباعي ، لأن هناك انطباعاً جيداً وانطباعاً رديئاً . وإدراك قراءة النصوص الجيدة يولد في نفس الناقد الانطباعي ذاته قدرة على الحكم السليم . وعندى أن ناقلاً انطباعياً مطلقاً مثل أناتول فرانس يمكن أن يركن إلى حكمه ، في حين لا أتق في تقدير ناقد انطباعي آخر لأنه غير مثقف ، على الرغم من فطرته السليمة . لأن الفطرة . كما ذكرت ، غير كافية .

د . مجدى وهبة

لو سمحتم أكمل هذه الفكرة . عملية النقد الانطباعي عند الناقد المثقف تمر بمراحل ، بمعنى أن هناك انطباعاً أولياً ثم ابتعاداً وتأملأً يتم خلاله الاحتذاء بنظريات أدبية منهجية عامة . ثم العودة إلى النص ومزج الانطباع بهذا الاحتذاء ، وهذا ما كان يسمى بالنقاد الجيد في أمريكا affective fallacy . أى المغالطة التأثيرية ، بمعنى أن الانتماج في النص لا يعنى تغيير نقد مثقف أو مستنير . إذ أنه في الواقع هناك ثلاث مراحل . مرحلة انطباع ثم ابتعاد ثم عودة بالنظرية . وهذه النظرية تؤدي إلى فكرة أن للنقد شقين ، الأول : هو النقد الذى يلتزم بالنص ويعتبر وليد هذا النص إلى حد ما ، وأغلب النقد الأدبي تاريخياً هو أصلاً تأملات في نصوص أدبية . وهناك ما يسمى علم الأدب أو نظرية الأدب أو فلسفة الأدب . ويكُون الشق الثانى للنقد . وأحياناً يمتزج الاثنان ، وأحياناً تحدث طريقة . فالناقد قد يكون ناقدًا للنص أو تأملأً أو مفلساً لنظريات نقدية عامة . لما رأى الدكتور جابر ... ؟

د . جابر عصفور :

الحقيقة لي ملاحظات على هذه القضية ، فهناك بالتأكيد فارق

بين الانطباع الأول الذى يرد عند الناقد كحس بسيط تبدأ به العملية النقدية . ويطلق عليها الانشاعية كأنها نقدى أريد أن أعاصر وأسميه منهجاً نقدياً ، لأن الناقد في النهاية لابد أن يستند على نسس معرفية وأنتولوجية . والناقد الانطباعي ليس مجرد شخص يعاصر مجموعة من الأحكام الاعتيادية . ولكن الناقد الانطباعي بالمعنى الحقيقي هو الذى يملك مجموعة من التصورات المعرفية والأنطولوجية تختص بالعمل الأدبي وبالعالم في نفس الوقت . مثلاً ، إذا كان هذا الناقد يتصور أننا نعيش في عالم ليست الحقيقة فيه مطلقة وليست ثابتة ولا مطردة . وأنها قائمة على نوع من التغير المستمر . هذا الناقد بالتأكيد سيكون لانطباعه شكل منهجي مادامت هناك الأسس الأنطولوجية والابستمولوجية لهذا المنهج . وعندئذ تصبح القضية في النهاية قضية منهج . وأظن أن هذا يعود بنا إلى الجذر الأساسى لهذه الندوة وهو إشكالية الاتجاهات . وذلك لأن قضية الاتجاهات النقدية لم تكن مطروحة قبل الحرب العالمية الثانية أو قبل ١٩٣٦ . بهذه الحدة التي طرحت بها هذه الأيام .

وحتى نستطيع أن ندفع بالحديث عن إشكالية الاتجاهات إلى الامام قليلاً . لابد أن نذكر بعض النقاط . وهي من قبيل الأوليات . ولكنها يمكن أن تثير المناقشة .

النقد في النهاية هو نشاط ذهنى يتحرك . صراحة أو ضمناً . مطلقاً من تصور مجرد لمهمة الأدب ووظيفته . وعلى أساس من هذا التصور يتولى الناقد درس العمل الأدبي . محللاً ومفسراً ومقياً . مع اختلاف هذه المستويات الثلاثة . هذا لابد أن يؤدي إلى نتيجة مهمة ، وهي أن النشاط النقدي لابد أن يتعدد بالضرورة ما دامت التصورات المحددة للنشاط النقدي متعددة . وإذا تعددت الاتجاهات أو النتائج النقدية نتيجة لتعدد التصورات فالمشكل هنا ليس مجرد مشكل عقلى تجريدى . وإنما هو مشكل متصل بالتصورات التي تحكم حركة الناقد نفسه إلى العالم ، وبعبارة أخرى لا أستطيع إزاء أى ناقد كبير أن أفصل الممارسة العملية النقدية له داخل العمل الأدبي عما يمكن أن أسميه بنظرة هذا الناقد إلى الكون . وكما أنه لكل أديب عظيم نظرة إلى الكون فإن لكل ناقد عظيم نظرة إلى الكون أيضاً .

السؤال الذى أطرحه وهو الذى يثير قضية إشكالية الاتجاهات ويضمنها في قلبها هو :

إلى أى مدى يصح الربط بين تصور الناقد الأدبي عن العمل وتصوراته عن الحياة ؟ وهل الأزمة التي نعانيها في النقد ناجمة عن نوع من الانفصال بين التصورات الفلسفية التي تحرك الناقد في الحياة والتصورات الإجرائية التي يتعامل بها ؟ كأن يكون الناقد شخصيتين في نفس الوقت . بمعنى أن سلوكه

وعى وتصور خاص للأدب يمكن أن نجمله في كلمة التصوير. وهذا يستحيل أن يتواصل لأن الناقد والمؤرخ الذى سلى مندور سوراچه إشكالا آخر يتطلب طرائق أخرى حلّه غير تلك التى استخدمها مندور. وهنا ربما تكون القضية الأساسية التى نحسم هذه المسألة هي : أين للشكل الذى يواجهه الناقد ، والذي يؤدى الى تعدد الاتجاهات ؟ وكيف يحل هذا المشكل ؟

لويس عوش :

أولاً أنا لا أفضل بين النقد والخلق ، فالأزمة التى يعانى منها النقد يعانى منها بصفة أساسية الخلق أيضاً . وإذا كان هناك إحباط في تاريخ النقد الأدبي في مرحلة أو أكثر فهناك أيضاً إحباط مواز في الخلق . ونكاد نقول إن الأسباب هي هي ، وأنا أستطيع أن أضع يدي بصفة تقريبية على شئ مما يحدث في المجتمع المصري ، على الأقل بالنسبة لجهود المفكرين والناقد وأصحاب الأدب الإبداعي . نلاحظ مثلاً بالنسبة للعقاد أن العقاد الشامخ هو عقاد العشرينيات وليس العقاد الذى يدرس في المدارس . العقاد الذى دخل تاريخ الأدب المرقى هو العقاد الذى كتب « الفصول » و « مراجعات في الأدب والحياة » و « مطالعات » . وربما كان آخر هذه السلسلة هو ما كتبه عن سعد زغلول ، ولكن هذا العقاد غير معروف وغير معترف به . إذن هناك محاولة من جانب بعض المثقفين لمواجهة التخلف القائم في المجتمع ، فكلاً حدث مد ديمقراطي ثم انحسار له يشعر المثقفون بالإحباط عندما يسود منولوج الفلسفة الأجنبية . ونفس الموقف بالنسبة لطف حسين ، فالذى يدرس في المدارس ليس طه حسين الذى كتب « في الشعر الجاهل » أو « مستقبل الثقافة في مصر » يكون هذا الجانب قد بدأ يظهر هذه الأيام قطعاً ، ونحمد الله بحسنه بكثير من المحسنات البديعية لكى يحيطوه سائفاً ، أما طه حسين الثورى فتكاد . نقول انه يختلف عن طه حسين الذى تمتزف به المؤسسة الاجتماعية ، والذي بدأ بعد ازمنة الكبرى يتصالح مع المجتمع إلى حد ما .

نفس هذا الكلام ينطبق على ميكال الذى بدأ يجان جاك روسو ثم انتهى في الثلاثينيات إلى شئ آخر .

د . مجدى وهبة :

نود أن نفرم ما تعريفك لكلمة ثورى التى جاءت في سياق كلامك عن الناقد الآن .

د . لويس عوش :

الناقد والخلق ، وليس الناقد لحسب . والثورى هو كل من يريد أن يغير المجتمع ، شكلاً ومضموناً .

د . مجدى وهبة :

المجتمع إذن وليس الأدب ١٤

وهيكزه ونظرته إلى الحياة تأخذ شكلاً ، وعندما يمارس الكتابة النقدية يتحول إلى شخص آخر ، كأنه دكتور جيكل وسنر هايد ، العقاد على سبيل المثال - رغم كل المقولات الرومانسية التى بشر بها - نجده يختلف على المستوى التطبيقي يستخدم في إجرائاته التطبيقية التراث النقدي وهو متنافس تماماً للرومانسية ، وكأننا هنا أمام انقسام في الشخصية على المستوى النقدي .

فهل مشكل الاتجاهات راجع إلى أن تصوراتنا النقدية ومناهج النقد لا زالت حتى الآن مجلوبة من الآخر ، وأغنى النقد الأوربي ، وأنها لا تزال على مستوى سطح الوعي قولاً تمثل فاعلية أساسية تؤدى إلى نظرة كلية في النشاط والممارسة ؟ هذا أمر ، أما الأمر الثانى فإننا عندما ننقل إلى مستوى هذه المناهج وهذه التصورات المأخوذة عن الغرب يبرز هنا بالضرورة عنصر الاختيار . ومع أنى لا أستطيع أن أفضل هذا المنصر عن وعى الناقد وعن نظرته إلى الحياة ، إلا أننى أريد أن أطرح سؤالاً يبدو أكثر إشكالاً : هل هناك صعوبات تواجه الناقد في عمليات الاختيار هذه ؟ لأنه أحياناً يكون ازدهار التيار النقدي ازدهاراً سطحياً فحسب ، بمعنى أن الناقد قد يضطر إليه استجابة لحركة عامة في المجتمع أو نتيجة لأوضاع أكثر تعقيداً ، دون أن يكون التيار النقدي صادراً عن وعى حقيقى أو قناعة حقيقية عند الناقد ، فتكون النتيجة هي تغريب النص ، وبدلاً من الحديث عن المقولات المباشرة في النص يتحول النص إلى عملية شكلية أو أيديولوجية . هذه مجموعة من الإشكالات التى قد تتطلب حديثاً طويلاً ، ولكن القضية الأساسية التى أريد أن أركز عليها هي مشكل الاتجاه نفسه ، من اين ينشأ هذا المشكل ؟

وكيف يحل ؟

وما الأسس التى يقوم عليها ضبط هذا المشكل إذا صحت هذه التسمية ؟ ومن ثم يأتى السؤال الخطر : أين توجد سلامة التيار النقدي ؟ هل ترجع هذه السلامة إلى العمل الأدبي منفصلاً عن وظيفة له في الحياة ؟ أم أن الفائدة تروى إلى شئ إيجابي يحققه الاتجاه ، المسعود غالباً ، في الواقع الأدبي ؟

لو طرحنا كل هذه الأسئلة ، في ظنيرى ، نكون قد أصبحنا في قلب الإشكال . وقد نستطيع أن نحله ونصل إلى تفسير لما قاله د . لويس عوش عن عدم تواصل الدكتور مندور ، وأنا أرى أنه مستحيل أن يتواصل مندور بسبب أن الإشكال الذى كان مطروحاً عليه ليس هو نفس الإشكال المطروح على الأجيال التالية له ، فقد كان مندور ينطلق من وجهة نظر تعبيرية في فهم الأدب ، فالأدب عنده وجدان حار ، تعبير عن مشاعر متلفعة ، ومن هنا وقف مندور ولفة صلبة جداً في وجه أى تراث نقدي يشتم منه رائحة التظهير المطلق ، وكانت كراهيته للتظهير المنطلق كراهية حادة جداً ، وسبب لقدمته بن جطر وغيره معروف . هنا مندور يتعامل مع التراث من خلال

د . لويس عوض :

الأدب لا يفصل عن المجتمع وليس نشاطاً في فراغ . الأدب والفن والفكر والسياسة والإصلاح الاجتماعي .. كل هذه الأشياء أدوات للتعبير الاجتماعي ، ليست مجرد فتازيا

د . مجدى وهبة :

والتعبير الاجتماعي ليس في فراغ ، فهناك دائرة كبرى ثم أكبر ...

د . لويس عوض :

هناك واقع موجود ، أمة تريد أن تتطور وأن تسترد كرامة الإنسان وأن تجد مكانها بين الأمم وأن تحسب تراثها وترقى ظروفها ، هذه كلها أشياء ملموسة ولا نستطيع أن نقول إنها في فراغ .

د . مجدى وهبة :

هذا تعريف الثورة إذن ؟

د . لويس عوض :

نعم الثورة هي التغيير من التخلف إلى التقدم .

د . مجدى وهبة :

حسن ، وما التقدم في هذا السياق ؟

د . لويس عوض :

التقدم في هذا السياق هو أن تكون محلاً فلا تصبح محلاً ، أن تكون مستبداً اقتصادياً فلا تصبح كذلك ، أن تكون عبداً ذليلاً فتحرر في نفسك ذات الإنسان . هناك ألف معنى .

د . مجدى وهبة :

هذا أوسع من معنى التقدم الأدبي .

د . لويس عوض :

أنا أقول إن كل هذه الأشياء نخدم شيئاً واحداً هو الإنسان ، فأنت لا تستطيع أن تقول إن هناك نشاطاً من أى نوع إلا أن يكون إنسانياً ، سواء أكان سياسياً أو أدبياً أو تقنياً أو فكرياً أو فلسفياً أو مادياً ، بمعنى أنه حتى العامل الذى يخفر إذا لم يكن عمله في نهاية الأمر نشاطاً إنسانياً فإنه يكون نشاطاً في فراغ . لذلك أعتقد أن الأدب الثورى والفكر الثورى والسياسة الثورية ، يجب أن يكون هدفها جميعاً الانتقال بالمجتمع وتغيير المجتمع ، فرداً وجماعة كلياً وجزئياً ، من مرحلة التخلف إلى مرحلة التقدم . وإذا سألت هنا ما التخلف وما التقدم لأجبتك بنفس الإجابة : إن هناك أما متخلفة وأخرى متقدمة ، ومعايير التقدم واضحة . بالطبع التقدم الكامل غير قائم ، ولكنى أتكلم بوجه عام .

د . عز الدين إسماعيل :

ربما يكون هذا طرحاً للقضية على المستوى الاجتماعي والسياسي ، وأنا أتصور أنه بالإضافة إلى هذا هناك بعد آخر لا أدرى مدى

أثره وفعاليته ، وهو البعد المعرفي فلو أن هذا البعد الاجتماعي الثورى قد تحقق في واقع الحياة على كل المستويات ، فهل هذا يمنع ابتداء من تلقائية لطرية طبيعية ؟ أم يتطلب بصفة عامة أساساً معرفياً جيداً يدعم هذه الثورة ، ويكون هو المعيار الأدنى من الضمان لها ؟ وأنا في الحقيقة أخشى من مفهوم الثورة وحدها ، لأنه قد يعقبا انتكاس . فإذا توالت الثورة والانتكاس لوجدنا أننا في نفس النقطة التى بدأنا منها ، كأننا نصنع موجات صعود عالية ثم هبوط مفاجئ ، والحصيلة الأخيرة لهذه الحركة هي العودة الى نقطة البداية ، لكن لو أن هذا كله قام على أساس معرفي مطرد ومتنام كان يمكن أن تأخذ الحركة شكلاً مطرداً في النمو .

د . لويس عوض :

المعرفة جزء من الثورة ، فهناك معرفة ثورية ومعرفية في فراغ .

د . عز الدين إسماعيل :

أريد أن أقول إنك لو نقلت هذا إلى الحقل الأدبي والنفذ الأدبي ، فقد تجد أن الظاهرة تحققت ثوريتها على ذلك النحو : في فترة من الفترات يصعد الصوت الثورى (طه حسين في فترة العشرينيات والثلاثينيات) ثم تنبط حدة ثورته ، ثم يصعد صوت آخر ثورى ، ثم يتنازل ، ولقد ذكر د . لويس أن كتاب مندور كان بدون ذرية ، وإذا أمعنا النظر نجد أن كثيراً غيره من الكتب التي طرحت في أزمنة مختلفة لا توجد لها ذرية ، والسبب هو أن هناك طفرات عالية من التقدم الثورى بالمعنى الذى طرح الآن ، ولكنها بعد وقت قليل ينتهى دورها وظلها وتأثيرها ، ويصبح المطلوب هو أن نبدأ مرة أخرى من نفس البداية ، ونظل العملية النقدية تدور في نفس الدائرة ما بين صعود وهبوط .

د . لويس عوض :

أنت في الواقع تنسى شيئاً هاماً وهو أنني لست متشائماً بهذه الدرجة . فانا أعتقد أننا كنا قد خرجنا من عبادة الطهطاوى ، فله حسين ابن لطفى السيد ، وطفى السيد ابن حل مبارك ، وطفى مبارك ابن رفاعة الطهطاوى . وذلك رغم الخلافات التي بينهم ، وكذلك فان مندور ابن طه حسين . أريد أن أقول إنه رغم هزيمة طه حسين في بعض النقاط فليس معنى ذلك أنه هزم في كل عخطوط الجبهة ، هذه نقطة ، أما النقطة الأخرى التي أشرت إليها بالنسبة للفترات المبهمة فاعتقد أن لها تفسيراً آخر ، هو أن الهزيمة النسبية أو كثرة الانتكاسات والاحباطات في مسار المجتمع المصرى ترجع إلى نظام التعليم ، فإذا تأملت ذلك النظام وجدت أنه يراعى فيه دائماً أن تبقى القاعدة متخلفة ، دائماً النسبة محفوظة فقد كانت قبل الثورة سبعون في المئة من الأميين وظلت كذلك بعد الثورة ، فهناك ما يشبه نوعاً من التدبير الاجتماعي لتحديد مسار المجتمع المصرى بحيث تستمر القاعدة الضعيفة من أبناء الشعب معزولة عن القيادة ، لذلك تكرر الاحباطات في مثل هذا

معاكس . أى أن الاتجاه الى الفردية قد أدى الى الواقعية التي تملت في المقام الأول في النظر الى المجتمع والوحدات الاجتماعية باعتبارها أساس المادة الأدبية . وال جانب هذه التورات الثلاث نجد أن السريالية أيضا كانت ثورة بمعنى الكلمة . والملاحظ أنه كلما حدث ثورة في مجال الأدب واكتفى بظهور عمل أو أعمال أدبية قلّمت جدتها في هذا المجال وهذا الجديد هو المؤثر على وجود انطلاقة لثورة وروحية في التجديد ورفض للقديم . ولكن ما هي علاقة هذه الحركة التاريخية بالمعرفة ؟

أرى أن المراحل التي تحدثنا عنها تشكل حلقات مترابطة تضيئ كل منها الى ما يليها وتكمل ما انتهت اليه سابقتها ، ولكن هذا الجديد هو أساس المعرفة التي تتطور لتشكل موجة صاعدة ثم تنحط عندما يجد المجتمع نفسه الذي يفرز هذا الأدب أنه لا يبرع عنه لأن الأدب نتاج للمجتمع ، وذلك رغم كل ما يقال عن فردية الفنان المبدع ونظرية الفن للفن . إذن هناك اتصال واستمرارية وأعمال جديدة تعد مؤشرا للثورة وإذا انتقلنا الى مجال النقد الأدبي محاولين الاجابة على تساؤل الدكتور جابر نجد أن دارسى الآداب الأجنبية يشعرون بضرورة النقل عن الغرب في مجال النقد سواء في المجال النظري أم التطبيق ، وتثار هنا دائما قضية المصطلحات ، فنجد أن الدكتور لويس عندما أدان مقال العدد الأول من المجلة الذي يتبع المنهج البنوي في تحليل الشعر...

د . لويس عوض :

أنا لم أدن المقال ، ولكن ملاحظتي هي أنه ينتج الى الناحية الشكلية ، وأن هذا بعد آخر مظهر من مظاهر التحلل بمنهج المدرسة الشكلية في نقد الأدب .

د . سامية أسعد :

أيا كان التصير ، فهو مأخذ ، ونمود فنقول إنه إدانة ، وقد ترجمت كعب عن البنوية الى العربية وقال من قرأوها منهم لم يفهموها ، لا أدري مدى صحة ذلك ...

د . عز الدين اسماعيل

هذا صحيح .

د . سامية أسعد :

الواقع أننا كترجمين عندما نتعامل مع هذه النصوص نجد أنفسنا أمام عقبة أساسية هي اللغة ، ونضطر الى توجيه كل اهتمامنا الى خلق مصطلحات ومشتقات جديدة بعضها مفهوم وبعضها نقله الى العربية غير متيسر .

د . مجدى وهبة :

أبسط هذه المصطلحات كلمة Roman فالي اليوم لا نعرف إذا ما كانت ترجمتها الصحيحة هي قصة أم رواية .

المجتمع . وأنا أعتقد أننا يجب أن نتكلم بصراحة عن أنفسنا وعن عيوبنا حتى نعرف سبب هذا الانتكاس المستمر هذا الى جانب أن لنا وضعاً فريداً ، فنحن في ملتقى هوال تتضافر الدول الاستعمارية وليس لنا حظ اليابان مثلا في أن يكون موضعنا في ركن مهمل من الكون ، حال من المواد الأولية فلا يجد الاستعمار له مصلحة في احتلالها . لذلك فهم قد دخلوا عصر الصناعة بعدنا وتطوروا علينا بمراحل . لكننا نحن بؤرة للمؤامرات الدولية وكل الدول الاستعمارية تريد أن تجند ولاءنا فإذا لم تكن المجنرا كانت فرنسا أو روسيا أو غيرها ... أريد أن أقول إننا مطعونون ، فشئ التيارات تسحق الشعب المصري ولا يستطيع أن يكافحها إلا اذا قامت فلسفة حقيقية قوامها أن قوة القيادة من قوة القاعدة .

د . مجدى وهبة :

هل يأتي هذا من فلسفة أم من طرفة أو انتفاضة شعبية مباشرة ، وإذا لم توجد الانتفاضة فهل تفرض الثورة ..

د . لويس عوض :

لا تفرض فأنا ضد هذا ..

د . جابر عصفور :

بالتأكيد هناك بعد اجتماعي لشكل الاتجاهات ، إنما قبل أن ننطلق الى العلل الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية الحركة للمشكلة ، لماذا لا نشخص أولا للمشكل على المستوى الأدبي دون اغفال الأسس الاجتماعية المتجة له ؟ وإذن فما هي بالضبط مظاهر الإشكال على مستوى تعدد الاتجاهات أولا ؟

د . لويس عوض :

يأتي في المقدمة ما ذكره د . عز الدين اسماعيل عن نقص الأساس المعرفي ، أو نقص المعرفة الموضوعية الخلاقة ، وهي الخامة الأساسية التي يقوم عليها التقدم ، فإذا كان كل شئ بعد تأيو فكيف يتأتى تحصيل هذا الأساس المعرفي .

د . سامية أسعد :

انطلاقا أيضا من كلام د . عز الدين اسماعيل عن فكرة الثورة وعلاقتها بالمعرفة ، وسوف أستعين بمثال مستمد من تاريخ الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر بالذات ، فعندما ننظر الى خريطة الأدب الفرنسي في ذلك القرن نجد أن هذا الأدب مر بثلاث ثورات ، الأولى الثورة الرومانسية والثانية الثورة من أجل الواقعية ، أما الثالثة فكانت الثورة الرمزية ، إذا جاز التعبير ، ولا بد أن تأخذ في الاعتبار حركة التاريخ نفسها ، القائمة على المد والحجز ، ولكن حلقات التاريخ كلها مترابطة بمعنى أنه لولا وجود الكلاسيكية والنيوكلاسيكية لما قامت الثورة الرومانسية ، وكما يوجد لكل فعل رد فعل فإن الرومانسية كانت ردا على الكلاسيكية كذلك التوسع في الرومانسية والتعمق في الثرة الغنائية والبحث عما يكون داخل الوجدان قد أدى إلى رد فعل

د. سامية أسعد :

على هذا . وهناك مضمون الحياة نفسه وقد تغير لدرجة أنك تحس بأنك جزء من الإنسانية الكبرى وبالتالي لابد أن تجرى حواراً مع الإنسانية الكبرى ...

د. مجدى وهبة :

ولكن لماذا تبحث عن المعاصرة مع أوروبا والغرب عامة ولا تبحث عن المعاصرة مع الصين أو مع الهند أو أفريقيا السوداء .

د. لويس عوض :

فلنجرب ، فانا لست ضد التجربة ، ونحن الآن نتكلم عن التقدم والتأخر فإذا كنت تريد أن تكون في مستوى زاميا مثلاً فلا بأس ..

د. مجدى وهبة :

لا يس هذا . ولكن اعترضى دائماً هو البحث عن صيغة خارجة عن ذاتنا . أنا لست ضد المعاصرة ولكنى أقول إننا نستطيع أن نستمد المعاصرة من تجربتنا في الحياة.

د. لويس عوض :

وما هي هذه التجربة ؟

د. مجدى وهبة :

الإجابة عن هذا هي التي تفجر النظرية النقدية ...

د. لويس :

المشكلة أن أى فكرة غير مألوفة لدينا تعتبر نوعاً من الكثر والتجديد .. هذا هو واقع المجتمع المصرى ...

د. جابر عصفور :

اسمحوا لي بهذا نكون قد وضعنا المشكلة بصورة تبعنا عنها من المؤكد أن حركة الناقد في البحث عن صيغ جديدة مرتبطة ، ابتداء ، بإدراكه لواقعهم ومشكلات هذا الواقع . وكيفية الإدراك هذه هي التي تجعل الناقد يتوجه مثلاً صوب التحليل النفسى للأدب ، أى صوب لاكان ، أو صوب لوسيان جولدمان ، أو شتراوس أو بارت .

د. لويس عوض :

أو صوب القرية المصرية مثلاً فقل يوسف ادريس عندما قال إن الدراما مؤهلة في مصر لأن السامر مسرح كامل الحلقة وإنما غير مدينين للمسرح الأوروى ولا يجب أن نأخذ عنه ، بل يجب أن نتجه الى تراثنا

د. جابر عصفور :

لو أذنت لي أكمل فكرتي بما أن الحركة هي الانطلاق من الواقع ، فالناقد يبحث في أشكال الانجماهاات الغربية (بالمعنى الشامل جداً للانجماهاات الغربية) عما يحل له مشكلاً موجوداً في الواقع ، وفي نفس الوقت يبحث في تراثه ، بمختلف صور هذا

فضلاً ... وهذه القضية تجعل عملية نقل الكتابات النقدية الغربية غير كاملة إلا أن استطاع الاطلاع عليها في لغتها الأصلية وهنا نجد أن الناقد الذي يتمكن من القراءة : عن البيئية أو قراءة كتابات لوسيان جولدمان أو بارت مثلاً ، في النص الاصل ، هذا الناقد نفسه يجد صعوبة في تطبيق هذه المناهج على الأدب العربى وإذا ما طبقها فانه لابد أن يفرد حيزاً في نقده للذاتية وللترعة التأثيرية . والحقيقة أنني عندما تكلمت عن المنهج كنت أقصد أن نأخذ المنهج كمنار ووسيلة وليس كغاية ، بمعنى أنني كناقد إذا ما طبقت منهج بارت أو جولدمان أو فرويد حتى ، فلا بد أولاً أن - أحدد هدفي وهل يقتصر على تطبيق المنهج فحسب ، عندئذ سوف أنتهى إلى النقطة التي انتهى عندها د. لويس عوض منذ قليل وهي التحليل الشكلي البحث ، لكن لابد أن تكون الغاية هي رؤية ذاتية توجب هذه العلاقة بين الناقد والعالم وهذا ما يميز ناقدنا عن آخر رغم أن كليهما يطبق نفس المنهج .

د. مجدى وهبة :

وأنتك هذا ذكرى بقضية أخرى ، ما الدافع إلى البحث عن هذه المطلقات الفلسفية ؟

ولماذا يبحث الناقد المصرى بكل الوسائل عن أحدث النظريات لطبقها ، البيئية مثلاً أو الشكلية ، بل الكلاسيكية والرومانسية وكل هذه الباءات المسروقة ، ولماذا لم تظهر إلى الآن نظرية تعبر عن الواقع الفنى أو عن الواقع الأدهى المصرى البحث أو العربى البحث ؟ ما هو المرفى هذا ؟ وما هو الدافع للبحث عن الجديد باستمرار ؟

والظن ، كما هو الحال في فرنسا أيضاً ، أن الثورة على فكرة أو على نزعة هي البحث عن المطلق ، أو هي اكتشاف مطلق جديد ، هذا ما لا نستطيع فهمه .

د. لويس عوض :

هناك سيان ، أولاً أن محاولة المعاصرة أمر مشروع جداً للجميع ، ومن غير المقول أن تطالب الناس بالعزلة لجرد أنك تخشى الحوار .

د. مجدى وهبة :

أنت تفترض هذا السبب ، الخشية من الحوار ... من الجائز أن المطلوب هنا هو الحوار مع التراث ، أن يبدأ المرء بنفسه ...

د. لويس عوض :

نعم هذا صحيح ان يبدأ الإنسان الحوار مع نفسه ، وهذا يقودنا الى السبب الثانى الذى أود أن أذكره وهو الانقسام التام بين الماضى والحاضر . الماضى الذى نمجده رسمياً لا مئزى له في حياتنا اليومية أو الفعلية أو في سابق تاريخنا المعاصر ، فمصر المملوكية أو حتى التركية أصبحت بغير ذى موضوع لها بالك بالأجيال السابقة

د. لويس عوض :

ولماذا لا نقول أبها الأصالة كم من المراتم ترتكب باسمك ؟ أنا أقول لك مثال بسيط طه حين معلم عربى أم لا ؟

د. جابر عصفور :

مؤكد .

د. لويس عوض :

لكنه لم يكن يقول لنفسه أريد أن أصبح أصيلا أو غير أصيل ، أنا هنا أمام رجل مستوعب للأدب العربى ، ومستوعب للتاريخ العربى الاسلامى مستوعب أيضا للثقافة الأوروبية ، وعندما يأخذ من هنا أو هناك فإنه يجد داخله هذا الغريال ، والتصفية والكيبية تحدث داخله دون استعجال الكليشيات ودون أن يقول واقفنا وما نحاجة . وأنا مهم بهذه النقطة لأن هناك أناسا كثيرين من الذين يوقنون التضمد باسم الأصالة ، ويقول لك هذا ليس نابعا من واقفنا بينما نجد ... فى حياته اليومية لا يستعمل غير الأشياء المستوردة .

د. جابر عصفور :

ولكن هذا مستوى آخر ، ولو أذنت لى ، تشوبه اللذات الخلاق ليس الغاء لحقيقته وأضرب لك مثلا .

د. لويس عوض :

الأصالة ليست كلاما . الرجل العظيم ليس بحاجة الى من يعلمه أو يذكره بأنه هو هو ويستطيع أن يحول الآفاق . هيرودوت جاء مصر وخالفها ولكنه بظل يونانيا ، فى نهاية الأمر أريد أن أقول انك لست تحتاج الى أن تذكر الناس باستمرار بواجبهم الوطنى نحو تراثهم .

د. مجدى وهبة :

لكن هل تفعل العكس ؟ بمعنى أنك إذا توصلت إلى الأصالة بهذا المفهوم لماذا يتحدث عندما تستورد هذه النظريات الحديثة .

د. لويس عوض :

انا لا استورد ، بل أنظر للتراث الأوربى على أنه ملك لى .

د. مجدى وهبة :

ولكن هذا التراث مدارس مختلفة ...

د. لويس عوض :

أنا أنظر للحضارة الأوربية كلها ، ليست عندى حقد ، سواء أكان هذا فى الموسيقى أو العبارة لأنى أعتبر أن أعلى نوع من الحضارة لا يوجد إلا لأنه يحافظ على ما هو إيجابي فى الحضارات السابقة .

د. مجدى وهبة :

حين كيف ترجمت كلمة Itellectual إلى اللغة العربية .

التراث عما يحل له هذا المشكل أيضا . هنا تصبح حركة الناقد ، على الأقل الناقد المتوازن ، كمن يلف فى منتصف خط يتجه الى الناحية الأخرى من البحر ليأخذ منه ما يحل مشكله ويتجه فى نفس الوقت الى الماضى ليأخذ ما فيه وحل مشكله . أما القضية التى فرحها الدكتور لويس عن يوسف ادريس ومسرح السامر ، فلماذا لا يكون ما فعله يوسف ادريس صادرا عن وجهة نظر محددة هو البحث عن كيفية أخرى لتجاوز أشكال الحكاية فى التعامل مع الماضى وفى التعامل مع الغرب . وإذا كان محفوظ قد حاكى (فى مرحلة من مراحله) الشكل الكلاسيكى للرواية ، فلماذا لا يكون الزوال المطروح عند يوسف ادريس هو كيفية وصل طرق الحيط لإبداع شكل أدبى متميز . وما فعله يوسف ادريس ليس محاولة منفردة بل جانب من محاولات متعددة على مستوى الإبداع ، فهناك محاولات الصديق وسعد الله ونوس فى الإفادة من أشكال تراثية لتأصيل بنية درامية مختلفة . وفى الرواية نجد محاولات أخرى مماثلة . وبالنسبة للشعر هناك القصيدة المدروسة والمصطلح نفسه من مصطلحات التراث وليس مترجما مثل مصطلح الشعر الحر أو قصيدة النثر . وعندما أضمد كل هذه المحاولات معا - على مستوى الشعر وعلى مستوى القصة وعلى مستوى المسرحية لابد أن أطرح السؤال : لماذا لا أكون مواجها لحركة جديدة فى الإبداع تبحث عما نسيه بالأصالة ، كما لو كان الاديب يحاول فى هذه المرحلة ابتداء شكل خاص به يصل ما بين طرفى الحيط ، للماضى والحاضر ، قرائه وانجاز العالم الآخر فى الغرب . ولعل الاديب العربى (لو وصل هذا الاتجاه) يصل الى انجاز مثل انجاز جارسيا ماركيز فى «مائة عام من العزلة» التى تعد من أعظم المنجزات الأدبية المعاصرة فى العالم ، لسبب بسيط هو أن ماركيز رجع الى تراث بلده والى وعيا الأسطورى . وخلق منه شكلا جديدا يفيد من كل متاح ، لكنه بظل شكلا متميزا ، أعنى أنه ، ليس شكلا جويس أو آلان روب جريه .

ويمكن من هذه الزاوية ان تكون دعوة يوسف ادريس - اذا وضعت الى جانب بقية الدعوات - مؤشرا على الأصالة فى مجال الإبداع ، كما يمكن أن تشير الى أن هناك وضعا مماثلا - على مستوى النقد - ودعته الآن من لفظة الموضة لأن الموضة توجد عند من لا يبقى بنفسه فيها كى النبوية وقلدها ، ومثل هذه العملية السلبية تتميز بأن الناقد يحاكى منها دون ادراكه أسسه الفلسفية ، فيترقف عند مستوى الاجرامات السطحية ولا يلتفت الى المقولات التصويرية التى تصنع المنهج . هذا على مستوى السلب ، إيجابا على المستوى الموجب لأن الناقد العربى كالأدب ، وكما يحاول الأدب العربى خلق شكل خاص به ، كذلك الناقد قد يحاول محاولة أخرى للتأصيل ، لوصول طرق الحيط أعنى الماضى والحاضر ، والتراث العربى . صحيح أن هذه المحاولة فى الوصل لم تكتمل بعد . ولكن علينا أن نسأل كيف نساعد فى الحركة إلى الأمام ؟

جميعهم يشتغلون داخل أجرومية واحدة هي الموسيقى الكلاسيكية .

د. عز الدين اصماعيل :

نقرب مرة أخرى من موضوعنا الأصل ، فقد استعرضت المذكورة ساية تطورات الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر وكيف كانت هذه التطورات حلقات مترابطة في هذا الامتداد التاريخي ، وأريد أن أنتقل من هذه النقطة إلى أثر التطور العلمي بمعنى pure sciences ، منذ ذلك الزمن وحتى وقتنا هذا المسمى بعصر العلم والتكنولوجيا على الأدب . ويبدو أن المذاهب الأدبية والفنية عامة ، حتى في القرن التاسع عشر ، بدأت تتأثر بنظريات طرحت في المجال العلمي الصرف ، بل على مستوى الفن التشكيلي نجد أن نظرية تحليل الضوء تؤثر في تفكير مدرسة مثل التأثيرية ، ونلاحظ تكرار هذه التأثيرات في المدرسة التجريدية أو التكعيبية ، مثل فكرة الزمن ونظرية الزمن والمساحة والفراغ وما إلى ذلك ... أى أن هناك فكرا علميا كان يتطور خلال هذه الحقبة في مجالات بعيدة عن الأدب ثم ينعكس أثره على التناول الأدبي والرؤية الأدبية ، وبالطبع فإن هذا التفاعل يطور معه المنهج النقدي الملائم .

ونجد أننا في القرن العشرين قد أصبحت أكثر لمعانا في التطور العلمي وفي طرح الفكر العلمي على كل المستويات ، وفي دفع الناس إلى الوقوع في دائرة التكنولوجيا ، بحيث تكون هي الضوابط الحقيقية لأي حركة أو لأي إبداع أو لأي تصور ناشئ عن فكر علمي ، ويسرى نفس المنطق على الأدب والنقد بالضرورة ، ولذلك فإن الأدب قد وجد نفسه في مأزق كبير في إطار هذا العصر التكنولوجي الممغن في هذا الاتجاه ، وكيف يمكن للنقد (في مثل هذا العالم الواقع في دائرة التكنولوجيا والتفكير العلمي) أن يظل بمنزلة من هذه القاعدة العلمية ، في تأسيس نظرياته واتجاهاته وأفكاره وربما يبدو هذا واضحا في كل التيارات النقدية المعاصرة التي تسعى إلى تأكيد علميتها عن طريق الوصول إلى القوانين الكلية الضابطة لحركة الإبداع وكيفية تحقيقها عمليا في العمل الأدبي ، حدث هذا التطور في العالم الغربي كنتيجة حتمية لتطوره الطبيعي ، أما بالنسبة لنا فإن الصعوبة في استيعاب هذه المدارس الجديدة تنشأ ليس بالضرورة بسبب غرابة المصطلح أو صعوبة نقله إلى اللغة العربية بقدر ما تنشأ عن أن التأثير اللغوي العلمي في حقل الدراسات الأدبية لم يتيسر له هذه النقلة بالقدر الكافي ، وكثير من الناس يتصور الآن أن علمية النقد أصبحت نوعاً من اللغاريثيات ، معادلات رياضية وحسابات واحصاء في بعض الاتجاهات ودخولاً إلى المعامل . كل هذا قد تسرب إلى الاتجاهات النقدية الغربية . أما حركة النقد العربي الغربية نسبياً فقد كانت مغرقة في الانطباعية في الثلاثينيات . ويبدو لي أن افتقاده التأثير العلمي الذي يجعل المنهجية العلمية الصارمة أو الدقيقة أساس التناول النقدي للعمل الأدبي هو ما يعايد بيننا وبين استيعاب هذه التيارات ، وذلك

د. لويس عوض :

نحن نترجمها الخلف .

د. مجدى وهبة :

الخلف شخص تحدث له ثقافة .

د. لويس عوض :

لا يأسدى ، الخلف لا يسمى خلفا الا اذا تحولت عنده المعرفة إلى قيم والا كان معطلا فقط ...

د. مجدى وهبة :

يعنى مبنى للمجهول .

د. لويس عوض :

انت قد قرأ داروين لكن تظل كلمة الطب الفاشل ، او تحفظ نظرية التطور في البيولوجي . بينما ينقسم عقلك الى شقين أحدهما يجابو في الامتحان ويأخذ الدرجة النهائية ، والشق الاخر لم يتأثر بتاتا بنظرية أصل الامواع او تطبيقاتها على المجتمع البشرى والمجتمع الحيواني الى آخره ، بحيث تحدث ثورة فكرية داخلك . فانت لا تصبح مثقفا الا اذا حدثت عندك هذه الكيمياء التي تتحول بها المعرفة إلى قيم .

د. جابر عصفور :

ولكن يمكن أن يحدث هذا دون عقل نقدي ؟ هذا هو التساؤل الذي أطرحه في قضية التيارات . وهو ما يميز بين مرحلتين في تقديري ، فهناك نوع من الهاككة على كل المستويات للثقافة الغربية وهناك نوع آخر من الهاككة للتراث القديم ، وكلاهما موقف زائف لأنه الغاء للعقل النقدي ، ولكني أبحث عن شيء آخر ، يبدو أنه يمثل خطا مستريزا في النقد العربي الآن وإن كان ضئيلا ، وأضحى البحث عن عقل نقدي (بالمعنى الفلسفي) يتعامل مع كل شيء متاح ومع كل معطى متاح لبناء صيغ أكثر جذرية في تعامله مع الواقعة الأدبية والواقعة الحياتية .

د. لويس عوض :

هذا هو الحد الأدنى المطلوب ، هو ليقى الحكم مثلا ، بكل ثقافته الأوربية يأخذ من التراث شريحة صغيرة هي شهر زاد ويحملها مضمونا معينا ، هو الصراع بين الروح والجسد .

أو يأخذ فكرة الزمن مثلا في أهل الكهف ، هنا حدثت الكيمياء التي ذكرناها في داخل نفسه ، دون أن يكرر لنفسه ، لأنه لابد أن يكون أصيلا . نفس العملية بالنسبة لعه حنين ، وكذلك كل من له قيمة أدبية ، لابد أن تحدث في نفسه عملية مشابهة بدون أن يتحدث عنها ، وبغير هذا لا يصبح أدبيا أو فنانا . وهناك في أجرومية في الموسيقى مثلا ، أنك عندما تستمع إلى موسيقى كلاسيكية ، فإنك تستطيع أن تقول إن مصكي كورسكوف زوسى ، وأن فاجنر ألماني ، وفردى طبلياني إلى آخره ، رغم أن

أما بالنسبة للازمة التي ذكرها الدكتور لويس عروس عن أهل الكهف ، أو شهرزاد ، فلا شك أن الحكم تأثر في فكرة الزمن في المراجعة الأولى بيوست في روايته «البحث عن الزمان الضائع» ومعالجته لفكرة الزمن وعلاقتها برؤية إنسانية معينة . ولا أدري ما هو رأي الاستاذ توفيق الحكيم في هذا ؟ ولكن مسرحية «أهل الكهف» عمل ناجح وباق ، والسبب هو المزج بين ما هو مأخوذ عن الآخرين وبين الأصالة . ولعل محاولة الدكتور يوسف ادريس الربط بين المسرح الحديث وشكل مسرحي موجود في تراثنا وهو مسرح السامر تعد نموذجاً آخر في نفس الاتجاه .

وإذا ما عدنا الى تاريخ المسرح في أوروبا نجد أن الموقف المسرحي يمثل في ثلاثة عناصر ، الراوي أو الممثل ، والمتلقي ، وموقف معين يؤدي بالكلية أو الحركة . والدكتور يوسف ادريس يريد في محاولاته المسرحية إبراز العنصر الدرامي بمعناه الضيق وليس المسرحية بالشكل الذي تعرف به اليوم .

أما إذا انتقلنا إلى موقف الناقد فالتا نجد أنه بمثل دور الفنان لا يطابقه ولكنه يماثله ، فالناقد أيضا يحاول أن ينظر بعين جديدة لما يراه في الخارج . ولكن تكون هذه النظرة مشددة بسبب على الناقد أن يحاكم موقف الأدب ، بمعنى أن عليه ، عندما يطلع على منجز أفرته الحضارة الغربية ، أن يكيف هذا المنجز وطوره بما يتلاءم مع نوعية العمل الأدبي العربي الذي يتناوله ، وذلك بدلا من أن يطبق المنجز حرفيا ، لأنه من خلال عملية التكيف والتطويع قد تتضح له عناصر تثير المنجز ذاته وربما تؤدي عملية المزج بين ما يؤخذ عن الآخرين ونوعية العمل الأدبي . الى خلق النظرية النقدية العربية التي تكلم الدكتور عز الدين اسماعيل عنها .

يضاف إلى هذا أننا لا يمكن أن نطبق على الأدب ، وهو نتاج إنساني ، الما منهجا ترتبط أسسه الفلسفية بفترة تاريخية معينة ويخضع معين ، إذا ما وجدوا ولن يتنجح التطبيق إلا إذا حدث تجاوب في السياق ونحن في الحالتين أمام إنسان مبدع وسأعرب مثلا على ذلك بالمنهج النفسي من حيث أنه منهج يقبل التطبيق على عمل أنتجه المجتمع العربي وعلى عمل آخر أدبي أنتجه فنان مصري . الخلاصة هي ضرورة تطبيق المنهج وليس النقل أو التطبيق الحرفي مع ملاحظة أن العمل الأدبي نفسه هو الذي يفرض المنهج الملائم لمعالجته .

د . عز الدين اسماعيل :

لن نخطئ بالنسبة لهذه النقطة تتمثل في مدى استفادة التيارات النقدية التي عرفناها في النقد الحديث في مصر منذ بداية القرن العشرين بالتفكير المطروح في مجال آخر خارج مجال الأدب بعد إجراء عملية التطويع والوامة اللازمة بين الفكر المكتسب وبين النص الأدبي العربي المطروح للدراسة . بالنسبة للاتجاه النفسي مثلا نجد أنه طرح على الناس ابتداء من المقاد وخصوصا في دراسته عن أبي نواس ، ونجد هنا أن أصحاب علم النفس

لأنها تأخذ ، في الغالب ، بدون الأساس الفكري والفلسفي الحقيقي لها ، ودون الجذور البعيدة التي تنبع منها في فكر فلاسفة وعلماء سابقين على مرحلة تبلورها وتشكلها في صورتها الكاملة ، التي لا بد أن تكون قد استغرقت مراحل زمنية طويلة .

أما بالنسبة لنا فالأشياء قد نمت واكتملت وأخذت صورتها النهائية بينما نتعرض لها نحن في صورة كمالها وفي حالة تمامها الأخير . وربما كانت المسألة الزمنية ومسألة التبلل الطمي هما ما يخلقان مواقف متناقضة لدى المشتغلين بالنقد العربي ، فالبعض يفرق فيها اغراقا وينسى نفسه تماما والبعض الآخر يتحفظ . وهناك أيضا من يرفضها نهائيا ، والنتيجة أن نظل في حلقة مفرغة من القبول والرفض وهكذا بحيث تنتهي في آخر الأمر إلى أن لا نكون على مستوى الأداء العربي ولا نصل كذلك إلى تطوير ذاتي من داخلنا للاتجاه الذي نرفضه ، ونفزع أنه يمرر عن تصوراتنا وأفكارنا والأسئلة هنا ، هل هناك وصف علمي لا يمكن أن نصنعه في وقتنا الراهن من أجل خلق هذه القاعدة ؟

ولا بأس هنا من المزاوجة التي اقترحتها الدكتورة سامية أسعد . بين المنهج كضابط من بعيد وبين التأثير والانطباع والسهل في الافراز الذاتي . وربما كانت هذه هي الصيغة الملائمة التي تلفت حولها وسطا بين القبول والرفض ، لما تحليقك ؟

د . سامية أسعد :

هناك ملحوظة أولى تفرض نفسها انطلاقا من كلام الدكتور عز الدين اسماعيل وهي أن بعض المفاهيم الخاصة بالأجاس الأدبية في الآداب الغربية تصلنا متأخرة ، بحيث نجد أن هناك فارقا زمنيا يكاد يكون كبيرا في بعض الأحيان بين الرواية الواقعية كما كتبت في فرنسا مثلا والرواية الواقعية كما كتبت في مصر ، كذلك الحال بالنسبة لمناهج النقد الأدبي . ولعل السبب في انجذاب الناقد عندما الى مناهج النقد الغربي يرجع الى أن الأدباء المصريين الذين انتجوا أدبا له قيمته كان انتاجهم افرازا للتأخر بين التراث وما أدخلوه عن الغرب . كما تتمثل في عملية الاختيار التي لا بد أن تتم داخل الاديب ، ربما لا شعوريا ، بحيث أننا حين نقرا هذا الأدب نجد فيه أنفاسا مصريين أي أننا نجد فيه الأصالة ، بالرغم من أن هؤلاء الأدباء ما كان يمكن أن يتوصلوا الى هذه الصيغة لولا احتكاكهم بأدب آخر . ولكن عملية الفرز هذه ليست متاحة لجميع النقاد ولا يقدر عليها كل ناقد . فعندما كتب توفيق الحكيم مسرحية عبثة لم تلق ، في اعتقادي ، نجاحا من قبل الجمهور المتوسط الثقافة ، وذلك لأن مفهوم العبثية غريب علينا حتى بالنسبة للإنسان المثقف ، الذي قد تنب عنه الأسس الفلسفية والظروف السياسية والاجتماعية التي ادت الى ظهور هذا المفهوم ورغم أن أعمال سارتر وكامي قد ترجمت الى العربية الا أن مفهوم العبث دخیل علينا ، لأن ظروفنا التاريخية مختلفة ، بمعنى أن السياق التاريخي الذي أوجد هذا المفهوم لا يجد مقابلا له في حياتنا الفكرية .

أنه انطلق من ايمانه بالمدسة المثالية ، والمثالية تكره كراهية التحريم أى محاولة لتأصيل الانتاج الأدبى أو الفنى فى ظروف البيئة أو ظروف المجتمع المادية ، لذلك لم يكن لديه نكتة سوى التكوين النفسى أو العبقرية للمهنة .. هذه هى مشكلته ..

د. مجدى وهبة :

اسمحوا لى أن أسألكم سؤالا ، وهو هل تستطيعون أن تصنفوا انفسكم فى حياتكم الأدبية وانتاجكم النقدى بأنكم تنتمون الى مدرسة واحدة أو الى نزعة مطلقة واحدة دون غيرها من النزعات ؟ وهذا بالطبع باعتباركم جميعا اساتذة ادب وتقاد فى نفس الوقت .

د. عز الدين اسماعيل :

هذه أزمته .

د. لويس عوض :

أنا لست أدبياً .

د. مجدى وهبة :

ولكنك أستاذ جامعى مباشر للنقد .. تطلبه إلى طليتك أو إلى قرائك فهل يختبر أحد منكم نفسه ماركسياً بحثاً أو فرويدا بحثاً أو بنويوا بحثاً أو هيبيا بحثاً ؟

د. لويس عوض :

المشكلة بالنسبة لى هى أنى - كأستاذ - تعودت أن أفت بأحترام امام جميع مدارس النقد لذلك درست بوب Pope وأنا لا أحبه ، بل كنت أدرسه بنفس التلوق الذى أدرس به هيبيا وهو شاعرى المفضل . واعتقد أن هذا جزء من واجبات الأستاذ . إنما كنت لا أنظر أنى مطالب هيبيا . وخارج حرم الجامعة من حق أن أقول إننى ضد الشاعر الكلاسيكى فلان أو مع هذا الشاعر أو ذلك .

د. عز الدين اسماعيل :

د. مجدى وهبة يطرح السؤال على مستوى آخر من حيث الممارسة ، هل هناك ما يشبه المنهج الموحد تصدر عنه فى دراستك النقدية بحيث نقول إن هذا الاتجاه يخالف غيره من الاتجاهات ، أم أن رؤاها كثيرة تتداخل وتصب . الحقيقة أننا وصلنا بهذه النقطة الى ما يشبه المحاكمات الشخصية وهذا قد يكون خارج اطار النقود .

د. مجدى وهبة :

المسألة هى الاختيار ، وهل هناك اختيار ؟

د. عز الدين اسماعيل :

الاختيار يبحث بكمس ما هو واقع ، ونحن حين نتحدث عن تجاربنا الذاتية ، نتحدث عن جزء من الواقع ، وأزمته الشخصية جزء من الأزمة الكلية . لأن الممارسة النقدية سواء أكان القائمون

التحليل قد أبدوا كثيراً من التحفظات على هذه الدراسة باعتبار أنها غير محققة للمنهج ولا تتبع أصوله العلمية الصحيحة ، بل إن بعضهم يرى أنها اختات على العلم وتشويه للحقائق . هنا أنا أمام نموذج على لعملية التوليف التى ذكرت منذ قليل ، فقد اطلع الكاتب بالضرورة على الدراسات النفسية ولم يكبر ما كتب عن هذا الاتجاه فى زمنه ، وكان واضحاً انه سوف ينتج الى هذا المنهج فى الدراسات العملية التطبيقية التى سوف يقوم بها ، ومع ذلك فإن النتيجة فى كتاب أبى نواس ابتعدت عن أن تكون منهجاً للتحليل النفسى يرضى عنه علماء النفس ، كما أنه لم يحقق ما كان يتظر من كاتب كبير يتعرض لنقد شاعر كبير مثل أبى نواس ، اذن نحن أمام دراسة أدبية لم يجد فيها المتخصصون فى الأدب شيئاً جديداً وكذلك الحال بالنسبة للمشتغلين بعلم النفس ، فالهاذير التى تنشأ من مثل هذه التوليفات انها قد لا تحقق هدفها ، على أى مستوى من المستويات وهذا هو الخوف الوحيد

د. لويس عوض :

اعتقد أن الخطأ هنا خطأ العقاد ، فعندما تحدث هذه التوليفة بصورة طيبة أو ما أسميه بالكيمياء التى تحدث فى نفس الاديب أو الكاتب وتجعله يمتص فيها الداخل والخارج والذات والموضوع والتراث والوراث ، عندئذ تحدث تحولات داخلية ، أما العقاد فقد نشأ فى تقاليد أدبية وفلسفية معينة ومرتبطة بمدسة سابقة على المدرسة النفسية ، فالعقاد يسمى أساساً الى المدرسة المسماة بالفرانسيسكان وهى مدرسة كارليل التى تمثلت فى الأبطال وعبادة البطولة وفكرة الفرد باعتباره محرك التاريخ ، كما أنه كان قارئاً مدنياً لكاتب مثل ليرسون لذلك نرى أن الصريح الشامخ الذى أقامه لسمد زغول أساسه فكرة البطل الذى يحرك الأمة وليس الأمة أو المجتمع الذى يفرز بطالا . وعندما بدأ ، بعد أزمته السياسية فى عام ١٩٣٦ ، محاولة كتابة دراسات حرية بصور فيها الفرد على أنه محرك التاريخ جنى الى التفسير النفسى ، وهو غم مدجج بأسلحة علم النفس ، بمعنى أنه لم يدرس علم النفس دراسة كافية ، لأن تدريبه الأصلى تدريب فلسفى فرانسيسكانى لذلك جاء النص نتيجة لعدم المعرفة ، اذا صح أن أقبس هذه الكلمة من الدكتور عز الدين ، بمعنى أن هناك أشياء غير منتظمة تحتل غنائماً سليماً ، ولكن لو تعرف العقاد على فكر فرويد أو ادلر أو يونج لكان يمكنه ان يقدم لنا دراسة جيدة ، وهو ما حدث بالفعل فى دراسته عن ابن الرومى ، حيث حاول أن يربط بين التكوين النفسى للشاعر ومضمون شعره وأشار الى مركب النص الى آخره من تأثيرات مدرسة ادلر .

د. جابر عصفور :

هو ايضا يتكلم عن العرقية ، عبقرية اليونان والجنس المتميز .

د. لويس عوض :

بالفعل ، ولكن اريد أن أقول انه مزج بين مدرستين . وواضح

نظر، والذي كتبها ليس ناقداً. ولكن ثانياً، هذه هي مشكلة الأساسية ولا أظن أن عندي مشكلة نقدية أكثر من هذا.

أما عن انتقال النقدى فأتنا أنسى إلى المدرسة التاريخية وكصاحب محاولات في الحلق، وهذا هو الجانب الصغير في حياتي ويضجر كل عشرة سنوات مرة ويظهر في شكل ما تفسر أو ما يشبه ذلك، فأرجو ألا يجب على كنفاد لأمه يمثل مجرد وجهة نظر مثل المانفسر السوريالى الذى كبه بريون، وهذا يعد نوعاً من النقد التشيى، وليست له علاقة بنظريتي في النقد التى تنبع من المنهج التاريخي الذى التزمت به، وهو محاولة قراءة العلاقة بين العمل الفني والجمهور الذى انتج هذا العمل. وأعتقد أنني لم أنحرف عن هذا المنهج. ولكنى لا أعتقد - في نفس الوقت - أن الذين نحولوا كانوا عظمين.

د. سامية أسعد

لست أدري إذا ما كنت استطعت أن أتحدث عن نفسى كناقدة فالطريق لا يزال أمامي طويلاً ولكنى أقوم بوظيفة نقدية بالنسبة للطلبة. وأنا أحاول أن أقبل لهم الجديد في مجال النقد الفرنسى. وألاحظ أن هذا الجمهور المصغر لا يتقبل بعض المفاهيم الحديثة، وذلك بسبب تكوين شبانها الثقافي. واكتفاهم بالتعليم دون الاطلاع وأحياناً يتقبل الطلبة بعض المناهج ولكن بعد بترها. لذلك فإن عملية الاختيار التى أشار إليها الدكتور لويس عوض لابد أن تفرض على، فعندما نتعرض لتحليل السرد نجد أن الطلبة يرفضون المنهج، إذا لم نصحب الناحية النظرية أمثلة تطبيقية وعملية كذلك فإن تقبل عملية النقد بالنسبة للقارئ العادى تتطلب فيها يدوى في اتباع نفس الأسلوب. وهذا بدوره يعنى أن أتعرض بالنقد لكل ما ترجم إلى اللغة العربية في هذا المجال. أما إذا كنت أتأمل مع فئة محدودة من القادرين على قراءة النصوص النقدية في لغتها الأصلية، فلابد أيضاً من المراجعة النقدية لهذه النصوص في لغتها ولعل ما يمكن أن يؤخذ على بعض النقاد أنهم أحياناً يتعرضون بالنقد لبعض الأعمال التى لم تنح للثقلى العربى فرصة قراءتها.

د. جابر عصفور :

سوف أعلق على هذه النقطة باعتبارى مثلاً لجبل مختلف. أنا لا أقبل مسألة صعوبة تحديد اتجاه الناقد. وأظن أن هذه الصعوبة عندما تطرح تكون - أحياناً - نوعاً من المروعة. ويبدو أننا ملوون بالمروعة في التعبير عن النفس وتعبيد هويتنا، بسبب الجمالة في بعض الأوقات، أو عوامل أخرى. ولكن في النهاية هناك لغة أكثر صلاية وراء لغة المروعة هذه. ومن هذه الزاوية أرجو أن أتحدث عن صندوق كمال طرح. هناك تغيرات كثيرة جداً من بداياته حتى نهايته. إن أول كتاب نشر لمندور بعد عودته من فرنسا كان النقد المنهجى عند العرب - وهو رسالة الدكتوراه -

عليها من الأحياء أو ممن مضى عليهم جيل أو أكثر هي نفس الازمة. والسؤال المطروح يشمل القرن العشرين كله ويمكن أن يطرح بشكل آخر، هل كانت الممارسة العملية بالنسبة للنقاد الكبار طوال هذه الحقبة مثلة لانجماحات محددة واضحة، بحيث نقول إن هذا الناقد ظل طوال حياته يمتص هذا الانجماح في كل كتاباته النقدية أم أنه من المألوف في كثير من الأحيان أن نجد تفكيراً معيناً على المستوى النظري لدى الناقد وممارسة من نوع آخر لدى نفس الناقد عندما يمارس عملية النقد؟ وهل ترتبط حلقات السلسلة على المدى الزمنى الطويل لحياة هذا الناقد؟ أم أنها تتباعد مع مضى الزمن، وتصبح الممارسة الأولى في واد والممارسة الأخيرة في واد آخر؟ أنا أميل إلى الوصف الأخير وإن كان حاداً وجارحاً بالنسبة للممارسة النقدية عندما في هذا القرن، طلب ما، قد يكون موضع نظر، لم يستطع الناقد أن يكون مدرسة نقدية أو انجماحاً نقدياً متكاملًا من أوله إلى آخره. مندور على سبيل المثال هل تتلقى بدايته بنهية في خط واحد؟ هذا يصعب تقريره، رغم أنه ناقد لم يمارس النقد وليس مبدعاً. فهل تتلقى كل مجاروه حول محور واحد؟ ولا فليذا تسال الدكتور لويس عوض عن كتاب «التفكير المنهجى عند العرب» وجعله بلا ذرية؟ وأنا أسأل بدورى ولماذا لم يتقدم مندور نفسه لى يرى هذا الكتاب البكر وينسبه حتى يكبر وينضج ويكتمل عوده؟ وعند ذلك ربما كان قد استطاع أن يحل لنا المشكلة التى تحدثنا فيها منذ قليل، وهى أنه قد يكون وصل من ممارسته وابتداء من النقد المنهجى عند العرب إلى آخر حياته (إلى بلورة نظرية لانجماح متكامل يستطيع أن يقف صلباً أمام أى انجماحات أخرى، ويكون له جاذبية واقناعه في الوقت ذاته، ولكن الآن كيف يستطيع الناقد أن يتابع مندور؟ وفى أى إنجماح يمكن أن تحدث هذه المتابعة؟ هل يتابعه في بدايته أم في مراحل مختلفة من حياته أم في أواخر حياته؟ وأى مرحلة من هذه جميعاً تمثل مندور بصورة أفضل؟

د. لويس عوض :

أنا أعتقد أن مندور غير منهجه لأنه انتقل بطريقة محسوسة إلى مزيد من الاحساس بوطأة المجتمع على الانتاج الفنى، وعندما كان يكذب في الاربعينيات كان أقرب إلى الأستاذ حبيس التراث، وبعد ذلك تحت اهتماماته الاجتماعية والسياسية إلى درجة كبيرة في ظل ثورة ١٩٥٢ وخاصة قبل وفاته بسنوات قليلة.

أما عن مجرى الشخصية كناقدة فأجد لهذا صدقاً في كتاباتى، ولكن بشكل مختلف وليس هناك لارق حقيقي بين مدخل إلى فهم الرومانسية في كتاباتى عن شيلى، أو تحليل لايوت وبين مقالى الأخير عن أرواجون رغم أن المسافة الزمنية تصل إلى ثلاثين سنة ولكن مشكلتي من نوع آخر وهى أن في داخل جانب ثنائى مجهول، فأحياناً أكتب النقد الأدبى كما يكتب شيلى «مطافاً عن الشعر» مثلاً. هذا اختيار. واختيار رجل صاحب رسالة، مثل كتابتي مقدمة لبلوتولاند لفيها وجهة

وجرد العمل الادبي . ولا شك فان دلالة العمل الادبي تكتمل عند المطلق بمقدار اجادة الناقد الحركة بين النص ونظامه الأوسع . وهذا هو الشرط الاساسي . لكي يصبح المرء ناقدًا أما بعد ذلك فله أن يتبنى ما شاء دون مراوغة .

د . لويس عوض :

وأنا أحب أن اطمئنك أكثر من هذا فأقول انني اعتقد أن المدرسة التي أمتلها ليست هي المدرسة الوحيدة الممكنة . بالعكس هناك جوانب كثيرة في الأعمال الادبية والفنية لا يستطيع منهج هذه المدرسة أن يبيح عليها . فانا لا أستطيع مثلاً من خلال منهجي في النقد أن أفسر ما يسنى بال *mot juste* في استعمال الشعر مثلاً ، وهي الكلمة التي لا مناص منها . بمعنى أنك أحياناً تقرأ بيتاً للشعر فتجد أن كلمة بعينها لا يمكن تغييرها . اعتدى اليها الكاتب بالإلهام ، وهذا النوع من النقد يتبع عادة من البحث في البلاغة وما الى ذلك . ومنهجي عاجز عن الاقتراب منه . لذلك أدعو الى ضرورة تجاوز هذه المدارس بحيث يتحدث الحوار الكافي . عندئذ لا يمكن لأحد أن يدعى بأن أياً منها زائد عن الحاجة .

د . جابر عصفور :

اسمح لي بسؤال استيضاحي ، هل هذا العجز - عجز في المقولات العقلية التي تكن وراء الحركة الاجرائية للمنهج أم هو عجز في الادوات الاجرائية نفسها ؟ فهناك - لا شك - جانبان للمنهج ، هما الجانب التصوري والجانب الإجرائي .

د . لويس عوض :

إحساس ب *mot juste* مثل إحساس غيري بها ولكن لا يوجد مكان في منهجي لهذا النوع من النقد ، بمعنى أنني لا أستطيع أن أوقف العجلة . فالآلة النقدية دائرية ولا يمكن أن تتوقف أمام كلمة سعيدة كما يسمونها وهي كلمة سعيدة لأن استعمالها جاء موافقاً ولا مناص منه . فهناك في سلم الأولويات عندى ما هو أهم ، ولكن قد يستطيع الدكتور عز الدين اسماعيل أن يتحدثنا عن تجربته .

د . عز الدين اسماعيل :

الحديث عن تجربتي النقدية أمر صعب رغم ما قاله الدكتور جابر عن ضرورة معرفة الإنسان لنفسه . ولكني أظن أن هذا من أشق الأمور ، وقد يستطيع الآخرون من خلال تحليل الممارسة أن يصلوا الى هذه المعرفة ، فالنسبة الى مندور مثلاً لست أدري ما إذا كان هو نفسه يعلم أن هناك نسقاً معيناً يحكم تجربته وأن هناك نظاماً ثابتاً وتكشف عنه أعماله منذ بدايتها وحتى نهايتها . وربما لو كان حياً وسأله هذا السؤال لقال إنه قد تغير بالفعل والحقيقة أن البحث عن نظام ثابت يحكم نشاط الناقد خلال حياته كلها هو وظيفة ناقد آخر . هذا ما فعله الدكتور جابر في دراسته عن

إلى جانب الميزان الجديد ، أما آخر مقال كتبه مندور فكان عن النقد الأيديولوجي . وزعمى أنه يوجد بين هذه البداية والنهاية نظام واحد ، لم يتغير ، وظل مندور مستمراً فيه . هناك بالطبع تغيرات على مستوى السطح ، لكن النظام يظل قائماً ، بمعنى أنه حدث عندما ارتفعت موجة الواقعية الاشتراكية أن تقبل مندور الدعوة وأدخلها في هذا النظام الذي أتمحدث عنه . دون أن يتغير النظام جذرياً . ولم يكن من قبيل المصادفة أن الصفحات الأولى لأول كتبه ، وهو النقد المنهجي عند العرب ، تبشر بلانسون . وفي مقاله الأخير يشرح مندور النقد الأيديولوجي على أساس من لانسون أيضاً . وبين اللانسونية ، وبين النقد الأيديولوجي - كما يفهمه مندور - فارق ما بين

السماء والأرض ، إذن هناك نظام في النهاية يحكم هذا الناقد . وكذلك فان هناك نظام ثابت يحكم كل أعمال الدكتور لويس عوض منذ كتاباته في الأدب الإنجليزي حتى آخر مقال كتبه في جريدة الاحرام ، أحياناً يكون هناك نوع من الارتفاع في الحدة أو انخفاض فيها ، ولكن هناك في النهاية نقطة موسيقية ثابتة ، وهناك أيضاً لغة ثابتة تكن وراء التجليات المتغيرة للكلام ، لو استخدمنا مصطلح علم اللغة . وإذاً هناك اتجاهات متعددة وأظن أن الجالسين حول هذه المائدة يمثلون تعدد هذه الاتجاهات . ولكن القضية ليست في التعدد ولا في التناقضات وإنما فيها إذا كانت الصلة بين الاتجاهات النقدية هي صلة حرار أم صلة مونولوج واحد الجانب . وإذا سلمنا بأنه من حق الجالسين حول هذه المائدة أن يكون لكل منهم اتجاهه الخاص الذي يجاور غيره ، عندئذ نحل المشكلة في جانب منها . أما الحل الأكثر جذرية فهو نجاح هذا الاتجاه في أن يحدث ثماراً ايجابية . وأعود فأقول للتأكيد إن تتبع كتابات الدكتور مجدى وهبة ، ابتداء من ملحمة الانجيز حتى المعجم الذي ألفه عن المصطلحات النقدية يكشف عن وجود نظام يمثل تصوراً نقدياً واتجاهاً نقدياً وأستطيع أن أرجع هذه التصورات النقدية في النهاية الى مجموعة من المواقف المرتبطة بالنظرة إلى العالم وإلى الحياة . ومن هذه الزاوية أطرح القضية بشكل مختلف وأزعم انه لا بد أن يكون هناك اتجاه التزم به كاتف : والا وقعت في نفس الخطأ الذي وقع فيه أساتذتي ، وأصحواي أن أفقد مراوغتهم في استخدام اللغة النقدية ، فأحياناً لا نستطيع الأمور هذا القدر من المراوغة بينما نستطيع أن نواجهها بشكل مباشر وصریح . ونصبح القضية قضية الامالة في الاتجاه بمعنى أن على أن لا انسى قط أن مهمة الناقد الاساسية هي التعامل مع العمل الأدبي وإن ما عدا هذا يخرج عن طبيعة النقد الادبي ، فالنقد ليس سوسيلوجيا وليس تحليلاً نفسياً وليس بحثاً عن *archtypal patterns* العجيلة ، النقد الادبي هو تعامل مع النص الادبي ، بمعنى الثرون ، بشرط أن نفهم ان هذه الثرون جزء من نظام دلالي ، فالعامل الادبي دال ولا يمكن أن يتحدد مدلوله الا في نظام دلالي موجود اصلاً قبل

فقط ، أو معاديا . ولو أنى أنحاشى ذكر هذا التعبير . ولكن الحقيقة أن مدارس الفن الحديثة التكمية وغيرها لا تلتوقها وحتى في الموسيقى توقف ذوق عند سترافسكى ولا أستطيع أن أتذوق ما بعده . وأجد حاجزا في نفسى بينى وبينها . وبهذا المعنى أستطيع أن أقول عن نفسى أنى محافظ . وقد يكون غريبا أن يكون هناك من يستمع الى الأبرار حتى الآن وهو من يرجع الى القرن التاسع عشر وقد انقضى في وقتنا هذا . كل هذه ردود أفعال أما محاولة الفهم فهى شئ آخر ، بمعنى اننى رغم عدم استيعابى أو تجارى مع جويس مثلا أحاول أن أفهمه وأقف أمامه باحترام وأنقله الى غيرى في حدود الأمانة العقلية الممكنة وهنا توجد مشكلة الفرق بين الفهم ورد الفعل .

د . جابر عصفور :

لماذا تفصل بين عدم تجاوبك وعملية الفهم وهل يمكن أن يحل هذا التناقض في الموقف بالرجوع الى الأساس المرفق لعملية الفهم . إن هناك نفا مديكا من ذلك المدركة . ولذا تدرك الموضوع بأشكال متعددة . فإما أن تلتفى الذات الوجود الموضوعي للمدرك تنسقط عليه نفسها أو تحاول الذات أن تلتقى وجودها بمحا عن موضوعية أو على الأقل يحدث نوع من التفاعل أو التبادل بين الذات المدركة والموضوع المدرك . وعملية الفهم التى تتكلم عنها هي هذا الشكل الخاص من التفاعل بينك وبين الموضوع المدرك . وهل يمكن أن تفصل الفهم بهذا المعنى عن الحركات الأساسية لعملية الإدراك المعرف للنص ؟ وهل يتأخر رد الفعل من هذه الزاوية عن الفهم أو يفصل عنه ؟

د . لويس عوض :

أستطيع أن أقول بينها . فلا ينبغي أن تنسى أنى ابن جيل آخر ووجداني تكون في جيل فالوجدان ابن الجيل ، وأنا أجهد ثقافتى بالطبع من خلال سفرى الى أوروبا وتزويد مكنتى بأحدث ما صدر في النبوية مثلا ، أو في نقد الماركسية وأتابع ما يحدث هنا وهناك . ولكن فمن حيث الاستجابة فهى متعلقة بانية وجدانية . فإنا ابن الثلاثينات ، تكويى الفكرى واحتجاباتى الفكرية واستجاباتى الأساسية تنسب الى جيل الحرب الأهلية الأسبانية ، وهنا يحدث نوع من التوقف العاطفى والوجدانى ، ولابد من الصراحة في هذا المجال ، فالظل يملكه أن يتحرك . ويحدث للثقافة أن تنمو ولكن الوجدان لا ينمو بسهولة ، وهذا يفسر مسألة ردود الفعل .

د . هر الدين سماعيل :

هذه النقطة تعود بنا الى الملاحظة التى وردت في كلام الدكتور لويس عوض وهو يتحدث عن عمله النقدي . فقد قال إنه يمارس النقد . وهو أيضا كان مبدع لم تتيأ له الظروف الكاملة لكى يكون مبدعا صرفا وليس ناقدا ، واستعمل هو تعبير فان مجهض ، وأريد أن أشير الى أنه يوجد بين البارزين من الممارسين للنقد عندنا عالم هو أصلا مبدع يحكم تكوينه واستعداده ثم

مندور . ولكن يظل الأثر الخارجى والسطحي فضلا رغم أنه خارجى وسطحي دون النظام الحقى المتظم بطريقة سرية لكل تجليات النقد عند ناقد بعينه ، فالظواهر الخارجية تعطى نوعا من المفارقة بين بعضها وبعض في مراحل حياته المختلفة وبناء على هذا فإن أى تجربة أو ممارسة نقدية ، بالنسبة الى على الأقل ، محكومة دائما بشروط خاصة بها . لا تكاد تتكرر مظهرها في ممارسة أخرى . ولا أعتقد أننى في أى محاولة للاقترب من نص أدبى ، سواء أكان نصا محدودا أو كان مجموعة أعمال لشاعر أو لقصاص أو لمسرعى لا أعتقد أن عملية النقد بدأت من نفس البدايات وتحركت في نفس الخط وانتهت الى نفس النهايات التى يمكن أن تحدث في نقدي لعمل آخر . فكل تجربة نقدية تفرض شروطها الخاصة بها . ومن ثم فإن كل الإجراءات اللازمة لتحديد تلقائيا من هذه المواجهة التى تكون دائما مواجهة جديدة ، أما معرفة ما إذا كان هناك نظام أصلى عميق يحكم هذه التوابعات في المواجهة فهذا مالا أستطيع أن أتنبه في نفسى . ولا أدري إذا ما كان موجودا أم لا ، لكن ما أعرفه من الممارسة أن في كل مرة تجربة جديدة ، بشروطها الخاصة ومعاناتها الخاصة ، التى لا تتكرر ولا تتخذ نموذجاً أحديه مع نفسى وأطمنن اليه . وأعتقد أننا نكلمنا عن أنفسنا كثيرا ..

د . جابر عصفور :

اسمحوا لى أن أحول هذه المسألة الى قضية عامة ، السؤال هنا هو كيف نمحدد المنهج أو التيار : على الأقل علمنا علماء اللغة أن هناك فرقا بين لغة وأخرى ، ورغم أننى أتكلم نفس اللغة التى يتحدث بها الدكتور لويس عوض إلا أن لكل منا خصوصية ولغته الخاصة وإذا انتقلت الى الدكتور لويس عوض كناقذ أجد مستويين بارزين ، فهناك - أولا - متغيرات مستمرة ، يحدث - بالتأكيذ - في تعامله مع كل نص نوع من المانة والاكتشاف لتقنيات في التناول والإجراءات في التعامل ، وهذه هي الممارسة التى يقبل عليها كل ناقد عظيم ، ولكن هل هذه الممارسة تخرج عن مجموعة من الشروط لمحددات أبنية عقلية تصنع تصورات هذا الناقد عن العمل الأدبى وعن وظيفته وعن أدائه في نفس الوقت ... هذا هو السؤال .. وهو يقودنا الى المستوى الثابت وراء المتغيرات .

د . لويس عوض :

هل تقصد في ردود فعله أم في فهمه للنص ..

د . جابر عصفور :

في كليها .

د . لويس عوض :

لا . الفهم شئ وردود الفعل شئ آخر ، فإنا مثلا من أعداء الفن السريالى ولم يحدث أن حمل الى شئنا سواء أكان في الفن التشكلى أو في الأدب . وكنت أفت دائما أمام هذا الانحياز موقفا

أصبح لظروف معينة يمارس النقد بصورة مطردة ، ويتخلل عن عملية الإبداع ، فتعرب عملية النقد عنده قلراً من الإبداعية الكامنة التي لم تتحقق فعلياً ..

د . لويس عوض :

في حالي هناك خوف من الخلق . ولكني لأعشى النقد ، وذلك لأن أدوات النقد مكسلة عندي ، على الأقل كما وصلت اليها في جيل ، وعلى هذا نستطيع ان نقول عن اعمال النقدية هذا خطأ وهذا صواب ولكنك لا تستطيع أن تقول إنها رديئة .

د . عز الدين سمحيل :

أنا لا أتكلم عن الرداة والمجودة ولكني أريد أن أقول إننا لو استمرضنا واقعنا الآن وجدنا هذا النموذج ، بينما كانت نماذج الماضي مثل العقاد والملازقي وطه حسين وحتى يحيى حلى تقدم الناقد الشاعر أو الروائي ، ونجد عنصر النقد متاخياً لعصر الإبداع في إنتاج هؤلاء الاعلام جميعاً . ولكن هناك عملية نقد يمكن أن تتحقق لدى شخص ليس بالبدع المجهض وليس لديه أى استعداد للإبداع ، ولكنه يتركز على منتج له صلاته وخطواته المحددة يستطيع أن يمارس العملية النقدية اذا ما اسعرب للمنتج . اذن نحن أمام نوعين من الممارسة النقدية نصادفها في حياتنا الآن . فهل يمكن أن تفرق على هذا الاساس بين نوعين من النقد ؟

د . لويس عوض :

صعب جداً تصور هذا

د . مجدى وهبة :

يبدو أنكم ترون أن الناقد جندى في فيلق يتسمى فكراً . أما البدع فهو مثل حى بن يقظان انسان متفرد ومفرد في الصحراء . الفنان يتبنى بأوامر كاتبة وخفية في نفسه كأنه جندى . والآخر يخلق العالم من جديد كأنه اله .

د . عز الدين سمحيل :

أنا أتحدث عن نوعين من النقد .

د . لويس عوض :

من النادر ان تثر على ناقد لم يجرب الخلق حتى الدكتور جونسون .

د . جابر عصفور :

أظن أن الدكتور عز الدين قد يقصد إلى أن النشاط الغالب عندها في الكتابات العربية هو الممارسة التطبيقية للأعمال الأدبية . ويلاحظ أن الكم الخاص بالتأصيل النظرى قليل جداً . ويندر أن نجد الناقد الذى يجلس في هدوء ويحاول أن يجرى عملية تنظير للاتجاه الذى يتبعه . يضاف الى هذا أنه يبدو أننا في حاجة الى نشاط من نوع آخر . وهو ما يمكن أن يسمى بنقد أو ما بعد النقد . وكما أن الأعمال الأدبية تحتاج الى دارس يبحث لها عن

أنظمة يحتاج النشاط النقدي أيضاً الى دارس متميزين لم تفرزه الحياة النقدية عندها حتى الآن يبحث عن أنظمة داخل الكتابات النقدية وسيكون عمله على جانب كبير من الأهمية والخطورة لأنه سيرشد أو على الأقل سيبصم لما يسى بفوضى اللغات النقدية نظاماً لغوياً أكثر سلامة ... أعتقد أن الدكتور مجدى وهبة يريد أن يعلق على فوضى اللغات النقدية .

د . مجدى وهبة :

أهم مظهر للفوضى النقدية في نظرى هو عدم وجود حوار بين المدارس النقدية . كما أنه لا يوجد حوار أيضاً بين الأدباء في الواقع فكل هذه التسميات عبارة عن إجابات مختلفة بمطلقات أو معايير مطلقة . وبالتالي فليس هناك للأصنف حوار بين مطلق ومطلق . هناك تعاضل سلمي بينها فقط .

د . سامية :

اذا رجعنا لتصنيف أنواع النقد نجد أن هناك تفرقة بين ما يسمى نقد فنى ونقد النقاد . ويعتبر نقد الفنانين دائماً أرق أنواع النقد وذلك على أساس أن الفنان الذى يمارس عملية الإبداع أقدر الناس على تنظير هذه العملية . أما نقد النقاد فيأتى في مرتبة أدنى . أو هذا على الأقل هو التصور الذى ساد فترة طويلة جداً من الوقت .

د . عز الدين سمحيل :

ولكن السؤال الحيرى هنا هو أى النوعين تتطلبه الحياة العملية والواقع العمل .

د . سامية أحمد :

بلا شك النقد الإبداعي أو نقد الفنان بالرغم من كل ما يمكن أن يؤخذ عليه على أساس أن هناك جانباً في عملية الخلق الفنى يبه الفنان ويتركه بينما يوجد جانب آخر لا شعورى يطفو على السطح وقد لا يشهه الفنان ولكن ممارسته للنقد تفرض نفسها باعتبارها ناتجة عن التجربة الفنية وليست بمزمل عنها .

د . عز الدين سمحيل :

هذا يضمننا في موقف صعب بالنسبة لكل المناهج النقدية التى نحاول أن تصح بمثابة أنظمة علمية قابلة للاستخدام والتطبيق لدى ممارسين لهذه العملية ليس لهم نوع من الارتباط العاطفى والوجدانى المهيئ لممارسات الإبداع أو الإبداع الثانى في العملية النقدية ، وهذا يشككنا في جدوى هذه الأنظمة .

د . سامية :

الواقع أن الشك تجاه التيارات النقدية لا يوجد عندها أنها خارجة عن نطاق حياتنا وثقافتنا المباشرة . وانما هذا الشك مطروح في المهنات التى أنتجت هذه المناهج ، بمعنى أننا عندما نتطرق نحو الجديد ، ونطبق المنهج اللغوى متأثرين بالطفرات والمحاولة التى حققنا للغويات ، نجد أن هذا التيار قد بدأ يتراجع في الخارج ويقت



فصول فصول

التساؤل عن مدى فرصة البقاء المتاحة لهذه التيارات : قد لا نستطيع الاحابة الآن وانما يمكن ذلك بعد عشرين أو ثلاثين سنة ، عندما تجري عملية الفرز بين ما يمكن أن يبقى وما لا يمكن أن يكون له استمرار .

د . عز الدين اسماعيل :

أحسب أن هذا الجانب وحده يستحق ندوة مستقلة ، أو على الأقل يمكن النظر إليه من زاوية موضوعات ومشكلات أخرى لم تعرض لها الندوة لفريق الوقت . من الممكن الإعداد لندوة مثله نكمل بها المشكلات التي طرحناها اليوم ونعمقها أكثر لأهميتها وحيويتها . وعلى كل فلا يسعنا في نهاية هذا الحديث إلا أن نشكر لكم مساهمتكم الايجابية في هذه الندوة كما نشكر لكم الافاضة في بحث الكثير من القضايا الحيوية الملحة .



فصول

مجلة النقد الأدبي



دار الكتاب المصري / دار الكتاب اللبناني

من ٢٩ يناير
إلى ٩ فبراير

معرض القاهرة الدولي [الثالث عشر]
للكتاب

المصاحف والتفاسير • كتب إسلامية
كتب التراث • الموسوعات والمجموعات
الكاملة • كتب أدبية • كتب علمية
كتب متخصصة بالعلوم الاجتماعية
والقانونية والسياسية • كتب
الشعر • كتب جامعية
كتب متخصصة باللغة والنحو
والصرف • كتب تاريخية
وجغرافية • كتب متخصصة
بالتربية والتعليم

بسراى ٦ ٤
بأرض المعارض
بالجزيرة

حيث تقدم أحدث
الكتب والمطبوعات
اطلب قائمة مطبوعاتنا
من المعرض أو من
الدارين لتوصل على

DAR AL-KITAB AL-MASRI
33 Kasr el Aini, CAIRO, EGYPT
Phone 742168, 754101, 744587
Cable Kitomist CAIRO TELEX 92336
CAIRO ATT 134 KTM CAIRO EGYPT

DAR AL-KITAB AL-LUBNANI
33 Kasr el Aini, CAIRO, EGYPT
Phone 742168, 754101, 744587
Cable Kitomist CAIRO TELEX 92336
CAIRO ATT 134 KTM CAIRO EGYPT

كتب متخصصة بالفلسفة
والمناطق • المكتبات الشعبية
المعاجم • الأطلال
الجغرافية والعلمية • الموسوعات
والمجموعات الثقافية • كتب
ثقافية وأدبية وإسلامية صادرة
باللغة الفرنسية • كتب ثقافية
وأدبية وإسلامية صادرة باللغة
الانكليزية • مجموعة مدرسية
ثقافية باللغات الثلاث :
العربية والفرنسية والانكليزية
الكتب المدرسية باللغات الثلاث :
العربية والفرنسية والانكليزية

للاستعلام :

دار الكتاب المصري
فندق
دار الكتاب اللبناني

٣٣ شارع قصر النيل - القاهرة
برقيا : كتامر - ص٥٦٦٦٦٦
تليفونات :

٧٤٤٦٥٧ / ٧٥٤٣٠١ / ٧٤٤١٦٨
TELEX: 92336 ATT 134 KTM
CAIRO - EGYPT

لبنان : بيروت - ص٣١٧٦
برقيا : (كتالبنان)
تليفونات :

٢٥١٢٩٤ / ٢٢٧٥٣٧ / ٢٥٨٣٠٤
TELEX KTL22865 LE

• تجربة نقدية :

موسم الهجرة إلى الشمال..... سيزا قاسم

• عرض دراسات حديثة :

- البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي..... عبد الحميد حواس

- الأنسبة والنقد الأدبي..... شكوى ماضي

- البربطيات البنوية..... ماهر شليق فريد

- عن فن الأدب العربي في العصر الوسيط..... حسن البنا

• متابعات أدبية :

- عبد الفتاح رزق وبداية النخبة الفنية..... د. سيد حامد الناج

- رامة والتفنن..... سامي عشبة

- قصاص بلا عاطفة..... د. نعيم عطية

• الدوريات الأجنبية :

- الدوريات الانجليزية..... د. فريال خزول

- الدوريات الفرنسية..... د. هنى وصل

• رسائل جامعية :

- عرض رسائل..... شاكز عبد الحميد سليمان

فتاة أنس الوجود

- سجل رصدى.....

• بيليو جواليا :

تقارير :



فصول
فصول



سيزافاسم

سنحاول أن نطرح في هذا المقال قضية أساسية في التعامل مع النص الأدبي ، هي العلاقة الجدلية بين جزئية العمل الأدبي و كليته .

وقد طمع ليونتنير أهمية العلاقة بين التفاصيل الأسلوبية ومجموع العمل الأدبي ، ذلك لأن دلالة بعض الخصائص الأسلوبية التي تظهر من قراءة النص لا تتضح إلا بربطها بالبنية الكلية للعمل :

«إننا نقوم باختيار التفصيل الأول في الواقع بعد قراءة مبدئية للعمل ككل . ويمكن اختيار العمل :

- إما لقبته التضاهلية .

- وإما لما يمكن أن نسميه الميكروبيانية Micro-representativité

أي الطريقة التي من خلالها يفصح التفصيل على المستوى الأدنى عما سوف يفصح عنه على المستوى الكلي ، بحيث يمكن تفسير التفصيل على أنه الإشارة إلى وجود قانون تنظيمي Loi Organisatrice للوسط الداخلي للعمل الأدبي ،⁽¹⁾ .

أصبحت الثنائية الضدية بين السواد والبياض هي المحور الأساسي للرواية ، أو المبدأ التنظيمي الذي يربط أجزاءها المختلفة ، كما أصبحت الرواية بمثابة امتحان للذات القريبة في صراعها مع العدو . ومع ذلك فإن هناك بعض الظواهر التي تحير الناقد ، مثل الإهداء الملتزم الذي يفتح به مصطلح سبعة قصة حياته بقوله :

«إلى اللين برون وبين واحدة ، وبكلمون بلسان واحد ، وبرون الأشباه إما سوداء أو بيضاء ، إما شرقية أو غربية»⁽²⁾

ومؤدى نظرية شبنسر هو أننا إذا أغفلنا المبدأ التنظيمي العام فإن سنطرح فهم وظيفة مكونات العمل الأدبي في مستوياته المختلفة . ومن جانب آخر يمكن اعتبار هذه المكونات المؤثر الذي يوجه استكناه هذا المبدأ التنظيمي ، أو ما قد يسمى النسق الكل .⁽³⁾

وقد ظهرت أهمية هذا التكامل من قراءة رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح ، إذ أن هذه الرواية واحدة من روايات عدة ، تتناول قضية الصراع بين الشرق والغرب . ولذلك فقد قرأها عدد من النقاد على أنها تضمين لهذا الصراع ، بحيث

الروم ، ، الذي يمثل العلاقة بأحد الشكل التالي :



وقد يفسر هذا التحويل العلاقة بين الشرق والغرب ، فلا يجعلها تقوم على اتصال مباشر ، كما هو الحال في النسق السابق بل يجعلها تقوم من خلال وسيط هو الروم . والروم هنا ، ذو حدين ، لأنه يحدد طبيعة العلاقة ويمسك ، في الوقت نفسه ، على طبيعة الطرفين ، فيشكل تصورا كل طرف لنفسه وللآخر في آن .

وقد نجد تقابلا بين هذه العمليات الإدراكية وفكرة سارتر القائلة بالوساطة في إطار العلاقات الإنسانية .

وهذه الفكرة مؤداها أن الزوج couple ، أو العلاقة الثنائية ، ليست أكثر العلاقات المصطنعة الإنسانية أصالة ، وذلك على الرغم من أوليتها الظاهرة بالنسبة للإنسان العادي . ذلك لأن الزوج لا يستطيع أن يحدد على نحو من الأبعاد ، لأن المحامد لابد أن يتم من خلال طرف ثالث ، أي من خلال مرآة خارجية أو شاهد . والذو لمجرى الذي يلعبه الطرف الثالث يؤكد أولية العلاقة الثنائية على علاقة الثنائية التي يمكن أن تعد ظاهرة تالية لما منطوقا وأصلها .

ولا نستطيع أن نقيم صفة فكرة الثالث ، حتى تتشكل صورة الظاهرة التي نحاول أن ننسبها . فن ناحية نحاول هذه الفكرة تصحيح الرأي الشائع القائل بالعلاقة الثنائية «وجها لوجه» ، حيث لا تكون بغير منع الآخر ، لأن كل مواجهة تتم في إطار ما يمكن أن يسمى بشيء من التسميم والنجس ، أو على الأقل في إطار حال من العلاقات الإنسانية . والربط عند سارتر قد يكون فردا ، أو آتة ، أو مجموعة من الامتدادات^(١٠) . أما في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» فالوسيط صورة مسكونة في مرآة الرمي العربي .

يقول عبد الله العروى :

«إن السؤال المطروح بالنسبة للغرب هو : كيف تُعرف الغرب بصورة إنسانية ، وكيف يتركب الغرب» من ثم - بصورة سلبية ؟ إنه إن السهل أن نطمس في أحياء

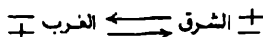
ساحرة . وأيضا فإن مصطلح سعيد يحمل معه إلى القرية السودانية غرفة هجرية ، لكنها لم تكن كذلك غرفة هجرية عادية ، بل كانت ، على نحو ما يتجلى في الشرق طرف الغرب النبطية ، غرفة مثقبة السطح على الطراز الإنجليزي . إن هذين للكتانين وهم لا علاقة له بالواقع في الغرب أو الشرق ، ذلك لأن كلا الطرفين في الحقيقة ، تمثل صورة خيالية ، الأولى منها صورة من صور أثل ليلة وليلة ، والثانية مستخرجة من روايات جين أوستين .

والفرض الذي نطرحه الآن هو : أن نسق الثنائية الضدية يصير من فتح مطالب النص ، وأن هناك نسقا آخر قد يقدم لنا الإجابة عن الأسئلة المطروحة . وكشف هذا النسق الأساسي يجعل كل الأجزاء تقع في أماكنها المحددة ، فتكسب دلالة توضح أبعادها الخفية .

وإذا كان نسق الثنائية الضدية ينظم النص في أحوال مثل «الفتيل لم ينفج» ، أو «مقصود من الشرق» ، حيث تنصص الثنائية الضدية القائمة على المخاضة بين الشرق الروسي والغرب المادى ، فإننا نجد في موسم الهجرة إلى الشمال نسقا متحررا للثنائية الضدية . وينشأ هذا التصور من إدخال عنصر ثالث في النسق ، ينشأ من طبيعة العلاقة نفسها . وقد أشار الطبيب صالح إلى طبيعة هذه العلاقة عندما قال إن جوهر روايته هو :

«فكرة العلاقة الرومية بين طائفتي الإسلاميين وبين الحضارة الغربية الأوروبية ... إن هذه العلاقة تبدو لي من خلال مظاهرها ودراساتي علاقة كاملة على أوضاع من جانبها ومن جانبهم . والروم يمثل بجهونا عن أنفسنا أولا ، ثم ما نلحق في علاقتنا بهم ، ثم نلزمهم إليها أيضا من ناحية وهمية»^(١١)

ولم حين كانت العلاقة بين الشرق والغرب تقوم في الروايات السابقة على أساس من نسق تضاد ثنائي ، يمثل الشرق طرفا فيه ويمثل الغرب الطرف الآخر ، بحيث يكون الشرق الطرف للوجه والغرب الطرف السالب تارة ، أو العكس تارة أخرى ، على النحو التالي :



يمثل الطبيب صالح طرفا ثالثا ، يجرل العلاقة الثنائية إلى علاقة ثلاثية الأطراف . هذا الطرف هو

إنه يترك الكرسي بياضا فلا يخط بعد الإهداء سطرا واحدا ، ويتركها في حيرة من معنى هذا الإهداء ؟ هل استطاع مصطلح سعيد أن يصلح بين البياض والساد ؟ ولكننا لن نفهم هذا الإهداء الغامض إلا بالنظر إليه في الإطار الكامل للعمل ، لتصبح دلالاته . ولتلاحظ أولا : الشكل ، أخص هذه الصفحات البيضاء التي تلت الإهداء الذي قدم به مصطلح سعيد قصة حياته . هل يمثل هذا الفراغ حياة مصطلح سعيد نفسها ؟ هل هناك وجود لهذه الحياة ؟ أم أن الذين يفكرون هذا التفكير التالي واهمون ، وأن الثنائية الضدية نفسها ، تلك التي وردت في الإهداء ليست سوى غرابة ؟ هل نستطيع أن نتخار بين هذه الاحتمالات ونزج واحد منها ؟ أم أن علينا أن نضم بعضها إلى بعض ؟

وإذا نحن وضعت هذه الرواية ، من جانب آخر ، بين روايات البحث عن الذات القوية ، وسعدت أننا لنخفف عما سبقها ، إذ يشغل النص الجنسي مكان الحب في الروايات السابقة . وقد نرى في هذا الحب الجنسي رمزا للصراع ، حيث لا يتحقق الاتحاد إلا بالدمار ، ولكن العنف في هذه الرواية يتجاوز هذه الحدود ، فالتمسير السابق لا يتسع ليشمل ثقل العلاقات النسائية في الرواية ، ولا يفسر تكرار اتحار عشيقات مصطلح سعيد . وكذلك لا يفسر هذا العنف الموجه نحو الذات مشاركة جين موريس في عملية قتلها ، بل سعيها إلى الموت ، وجذب زوجها معها إلى التهلكة .

بالإضافة إلى العنف المسيطر على الرواية ، الذي يؤدي بجية سبع من الشخصيات ، نجد لازمة أخرى يمكن أن ندمعها محورا من محاور العمل ، ألا وهي «الكلمة» . وتدخل هذه اللازمة جميع مستويات الرواية في أشكال مختلفة ، من اعتراف مصطلح سعيد نفسه بأنه «أكلوية» ، ومنها شك الراوي في أقواله ، ومنها الغموض العام الذي يكتنف شخصه وتعدد الآراء حوله . أخفيت إلى هذا الإشارات الكثيرة إلى المسرح - وأهمها الإشارة إلى مسرحية خليل - ولعب الأدوار ، وتقصير الشخصيات الحياتية ، والاختفاء وراء الألائكة .

ومن جانب آخر فإن المكان الذي يلعب دورا حاما في الرواية ينضج لعملية تحويل عكسية ، إذ يخلق مصطلح سعيد في قلب الغرب مكانا. هائلا للمكان المحيط به ، من خلال تأنيته لفرة على الطراز الشرقى . ولم تكن غرفة شرمية عادية ، بل كانت ، على نحو ما يتجلى في الغرب ، غرفة شرقية نمطية

كل وحى عربى مظهرها معنا للغرب ، وطبقا لكل ما يشتمل عليه هذا المظهر أو يكشفه ، لفعل كبرية الحرب الحضارة والمجاعة . إن الآخر هو الذى يطرح السؤال ويحدد إطار البحث . ومن خلال هذا الإطار يحاول المفكر العربى المعاصر أن يجد الإجابات عن الأسئلة .^(١)

والذى نطرحه هنا هو كيفية تحول الثانية الضدية المظاهرة إلى نسق مثلى فى رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» ، وكيفية تحقيق هذا النسق فى مستويات النص المختلفة ، فى المستوى الدلال الكلى . والمستوى القصصى ، والمستوى الأسلوبى . إذا سلمنا أن النسق المثلث المشار إليه يمكن أن يكون المبدأ التنظيمى للرواية كلها .

١ - النسق الدلال الكلى :

يحدد فى رواية موسم الهجرة إلى الشمال مجموعة من الثنائيات الضدية تبين عليها ثنائية أساسية بين طرق الشرق والغرب . ويمكن تصنيفها على النحو التالى :

الحرب :	الشرق
الديال :	الغرب
البياس :	الجنوب
العودة :	السواد
الانى :	الحرارة
الفرد :	الذكر
الحضارة :	الحياة
الموت :	الطبيعة
الحياة :	الموت
الحضنة :	القرية

ونستطيع أن نقول إن هذه الثنائيات الضدية ثنائيات أصلية فى دلالاتها ، فمثلا :

الشرق : الغرب - ثنائية مكانية

الذكر : الأنثى - ثنائية بيولوجية

القرية : المدينة - ثنائية طوبولوجية .

وهكذا . ونبدأ التوسعة عندما ندخل الإنسان إلى الثنائية . فمثلا نجد الإنسان التالى :

العرب حديث : الشرق سالم .

يتم اختيار المسمى إليه من خلال انعكاس تصور كل طرف من الآخر ، ذلك لأن مصطلح سعيد يرى أن المغرب يتميز بهذا البناء الفلكى ، ثم ينتقل الماء إلى الشرق من خلاله . غير أن هذا الإنسان يقوم على فرضية

سابقة ، هى أنه إذا كان الغرب قد نقل عدوى العنف إلى الشرق فإن ذلك يستتبع أن الشرق لم يكن يعرف العنف قبل اتصاله بالغرب . إذ أن السلم من معلومات الشرق الأساسية . ومما لا شك فيه أن هذا التطور للجمع الصناعى باعتباره مجتمع صنف ودمار . وتصور المجتمع الزراعى باعتباره مجتمع سلم وولاق . إنما هو تصور رومانسى . فيه الكثير من الكيفانية . والنظن الذى يستخدمه الراوى ، القائل « بأننا قرأوه ولكننا أهيناه » . هو منطق مغلوط ، لأنه سبق على فكرة القوة للدمرة للحضارة . وضرورة الاحتفاظ بقم الحياة القرية من الطبيعة . وهنا نجد صلبة دائرية على حد قول عبد الله العروى .

ما معلومات المجتمع العربى وما معلوماتها العكسية ؟

فإذا كان الغرب حقيقيا مدمرا فإننا سالون وادعون ، نبش فى وفاق مع أنفسنا ، ومع الآخرين . ومع الطبيعة . غير أن هذا التصور تصور خطير . إذ أنه معوق أساسى فى طريق ركب التقدم والتطور . إن هذه القرية شبه المثالية التى يقدمها الراوى ليست سوى انعكاس لتصوير الغرب عن حياة الإنسان البدال . فى ظل الطبيعة الصديقة . وإن العنف لم يدخل هذه القرية إلا بسبب أعمال الحضارة . إن الصورتين مثاليتان . ولكن على مستويين مختلفين . إذ بينما يختلف الراوى ظاهريا عن مصطلح سعيد على أساس أن الأول يتفحص شخصية الرجل الأسود البدال فى مصنع بسوده جب الموت Thunatos فإن الآخر لا يقل عنه وهما ، لأنه يتلمس الحياة فى قرية بسودها جب الحياة

وقد عبر الكاتب عند دخول الوهم فى تشكيل الواقع عندما لجأ إلى ازدواجية مكانية . ولذا يختلف مصطلح سعيد مكانا رومانسيا يعيش فى داخله (هو فى الحقيقة إسقاط لكل ما يتخلل فى نفسه) ، مغاربا للكان الجغرافى الذى يعيش فيه . إن طرفه فى لندن ليست سوى الصورة الوهمية التى يرسمها الغرب لشرق أما طرفه فى القرية فهو الصورة الوهمية للغرب فى حين الشرق . وتتفتح للمقارنة عندما نطلع على وصف الفرتين ، نكتأصا أقرب إلى المكان الرسمى هنا إلى المكان الحقيقى . إن هذه القرية المبنية من الطوب الأحمر ، المستطيلة الشكل ، ذات النوافذ المظفراء ، تلك التى لم يكن سطحها مسطحا كالعادة ، بل مثلثا كظهر الفرس ، لا يمكن تعللها على أنها حقيقة ، لأنها أقرب إلى القرية المسحوبة التى لا يراها سوى صاحبها . ترى أكانت هذه القرية وهما

من أوامام مصطلح سعيدته ؟

ومن جانب آخر إذا كان مصطلح سعيد كاذبا فإن الغرب هو الذى يلقنه أكاذيبه ، ذلك لأن الحكايات الملقنة عن الصحارى الذهبية الرمال ، والأدغال التى تنصاع فيها حيوانات لا وجود لها ، والأبال والأشود التى تسج بها شوارع المدن ، والافانيس التى ترحف فيها ، إنما هى حكايات مستوحاة من قصص رينارد كيليج عن الأدغال والحياة فيها . إن مصطلح سعيد يتخطى . فى الواقع . أكاذيب جديدة . ولكنه يبنى أكاذيب الغرب ، ويجتر أوامام الغرب عن الشرق ، فإين :

«الصنل والد زويش النعام ، ومخائل العاج والأبنوس ، والصور والرسوم لكاهيات النخيل على شطآن النيل ، والقوارب على صفحة الماء وأشرفها كأجنحة الحمام ، والشموس تغرب على جبال البحر الأحمر ... حول البن واللؤلؤ فى عطف الاستواء ، وللعابد القديمة ... الكتب العربية للمعرفة لأطلة مكسوبة باخط الكول للمنتق^(٢)»

إن كل هذا ليس سوى تصورات الغرب عن الشرق . وهى تصورات بعيدة من الحقيقة . وإذا كان مصطلح سعيد أكدوة فإنه أكدوة من صنع الغرب . ويبدو الوهم إلى الخلط الكامل بين الشرق والغرب . ولاشك أن إدخال ألف ليلة وليلة فى وصف القرية الإنجليزية باعتبارها مغارة . على بابا . التى تغوى كنوز الملك سليمان إنما هو وصف يؤيد هذا الخلط بين الترهات الشرقية والغربية . وتصيح المفاصلة بين الوهمين وهما كبيراً وخرافة عظمى . يقول الراوى عن الاستعمار .

«مصطلح سعيد قال لهم إني جتكم غازيا . عبارة ميلودرامية ولاشك . ولكن مجيهم هم أيضا لم يكن مأساة كما تصور نحن ، ولا نعمة كما يصورون هم . كان عملا ميلودراميا سيحول مع مرور الزمن إلى خرافة عظمى»^(٣)

ومن ناحية أخرى لا نقل صورة الغرب وهمية ، ابتداء بالهاكسة التى تشبه مسرحية كبرى تكشف عن نيل الإنجليز وموضوعيهم من جانب ، وعن روح العدالة التى تسود مجتمعهم أو ال Fair Play من جانب آخر . وليست هذه الصورة - صورة «الإنجليز فى بلادهم» سوى وهم جديد يطلق صورة فى أمين الشرق ، وهى الصورة المضادة لتصور الشرق ومحجته .

مصطفى سعيد شخصية بالرمح من أحداثه أنه أكاديمية .

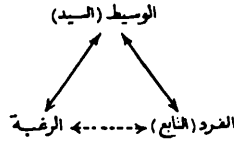
وقد يؤكد هذا التصور مشهد الرواية الختامى ، حيث يبدأ الراوى طريقاً جديداً . ويقدم الكاتب في هذا المشهد الحركة الذى يقف من الفرق وتلعب اللغات ، ومن دخول حلقة الموت . وهذا الحركة هو الفكرة الناجمة من اللات :

«وأحسنت فجأة برهة جلولة لي سحابة . لم تكن مجرد رغبة . كانت جرحاً . كانت هماً . وقد كانت تلك لحظة الخلق من الكايوس . اسطرت السماء . اسطر الضامى . وصمت منطقة مكانة للام ، وأحسنت ببرودة للام لي جسمي .. فكرت أنني إلامت في تلك اللحظة لئني أكون قد مات كما ولدت دون إرادتي . طول حالي لم أعرف ولم أفر . التي أفر الآن . إلى أحوال الحياه» (١١)

وتوضح ، في ضوء التحليل السابق ، أن الحل بالنسبة للراوى هو أن تكون ذاته مصدر إرادته ورغباته ، بحيث يتضح معنى هذه «الرغبة المخروقة» القائمة من نفسه . وقد تكون هذه الرغبة مفتاح السى وراء الأساطير ، إذ بذلك يبرح الراوى من دائرة الأكاذيب والتصورات إلى دائرة الصدق والحقائق .

٢ - النسق القصصى :

وقد يقابل هذا النسق على مستوى إنتاج الدلالة العامة للرواية تحققة على مستوى التوصليل القصصى . ذلك لأن طرح احتمال الصدق أو الكذب ، والوهم أو الحقيقة ، يأخذ في الرواية شكل القصة المتعددة الروايات ، كما يتصل في اختفاء الراوى العالم بكل شىء ، الراوى الذى يقدم لمادة القصصية على أنها حقيقة ثابتة أكيدة . ولذلك تأتى الرواية في صيغة ضمير الغائب ، ويقدم على أنها الرواية الوحيدة ، التى تطابق الواقع وتقدم الحقيقة التى لا زاع فيها . وهذا الأسلوب في التوصليل القصصى هو أكثر الأساليب «موضوعة» ، فعندما تبدأ القصة في التداول من خلال وهي الشخصيات المختلفة ، تتلون بملاتييم . ويجد في موسم الهجرة إلى الشمال أن قصة مصطفى سعيد لفتت من خلال مجموعة من الروايات ، منها رواية المولود للضاح (ص ٥٤) ، ورواية الذاب السودانى (٥٨) ، والرجل الإنجليزي (٥٩) ، وأحد الوزراء (١٢٢) ، وشطاب مسز روبنس (١٤٨) ، وروايات أهل القرية . ولكن



والفرد الذى يجعل أنه يرغب لنفسه إنما يرغب من خلال الآخر أو صورة الآخر ، للآخر هو المخرج والفرد هو الصورة .

وتتعلق هذه الرغبة للظن في حياة مصطفى سعيد ، إذ كان دفعه إلى دخول المدرسة هو رغبة في ارتقاء لمعالي لغة الجندى الإنجليزي ، على الرغم من أنه لم يحل أن اختياره هذا نابع من نفسه :

«كان ذلك أول قرار اتخذته بمحض إرادتي» . إن من جانب يحاول أن ينشئ بالآخر ، ومن جانب آخر يشقى كل ما يتكلم ، بل إنه لا يشعر بالرغبة الجنسية إلا عند التفاهة بأمرأة أوروبية . وتتجاوز راحته للمرأة الأوروبية حدودها المكتوبة لتتلف مدينة كاملة ، تصبح مدينة القاهرة بأسرها انعكاساً لهذه المرأة . ومن هنا قد نغسر التركيز على علاقات مصطفى سعيد النسائية بحيث يكون لشباب امرأة الآخر والسيطرة عليها وتصعيد الرغبة الجنسية من قبل التصعيد والتفكير لجميع الرغبات . وهنا نجد الجمع بين الرغبة والجنس ، على نحو يتضح مع الرغبة للفتة عملاء من وهم ، هو الرطب بين الشرق والمجنس . وهذا التقابل هو مويث من المويثات الأساسية التى تميز موقف الغرب من الشرق . ويسر إفلورده سعيد هذا الأمر بقوله :

«إن الرطب بين التيبب الجنس والفرق كان نوعاً من لغروب ، في الجميع المتكوري ، من تشدد التقاليد . وقد أصبح الفرق بالنسبة لهذا المجتمع للكان الذى يسمي إليه التفتيس عن رغبته لمكبوة ، كما كان للكان الذى يمل إليه حالة أفرواده . وقد أصبح الجنس الفرق سلطة متاحة لهذا المجتمع من خلال الثقافة الميادية ، حيث يستطيع الكتاب والقراء الحصول عليها دون عتاء الأطفال إلى الشرق» (١١)

وحل حين يتصور مصطفى سعيد نفسه باعتباره القاصص لأنه أصبح الفكرة في حقيقة الأمر . ذلك لأن الرغبة التى يملها تصور الغرب مفروضة عليه من الخارج . وقد تعتبر شخصية طبل الفروج الأمل لكل تصورات الغرب من الشرق . وقد تقمص

ولذلك أن صورة الغرب الطفل المتجر ، الذى حصر إلى الفرق لينشر التوتر بين الدول المتصورة ، كدرجاتها كتابات بعض الغربيين عن الغرب اللالى ، للتصوير للتوتر ، الذى لسوء الصلة والرحمة في فاضل بمصاحبه ، بحيث يتجفف هذا الغرب اللالى من لسوء المستعربين وعلمائهم الفكرة المتصورة .

ومن ثم لم يولج مصطفى سعيد ، بعد أن كان سبياً في موت ثلاث نساء وقتل زوجته الإنجليزية ، أى اضطهاد من جانب الغرب الذى حاكمه محاكمة متصصة ، بل محاكمة متعاطفة . إن هذا «الوهم» الكبير الذى يقف بين مصطفى سعيد والعالم منه من أن يرى الغرب على حقيقته . بل إنه لا يرى نفسه على حقيقته . ومع ذلك يحرص على أن يقدم للغرب صورة خيالية تتفق مع الصورة المسبقة التى رسمها الغرب له ولم تستهف حياته بين المجتمع الإنجليزي فضح الصورة وكشفت حقيقة الشخصية أو حقيقة الشرق . بل عمل على ترسيخ هذه الصورة وهذه التسمية . وعلى تأكيد هذا «الوهم» من الرجل الشرق - رجل الغاية - ذلك الوهم الذى يسته الأعلام الرومانسية من الشرق الخيال الساحر .

وإذا كان الوهم يسود العلاقة المعرفية بين الشرق والغرب . ويؤدى إلى معرفة مظلومة ومعرفة لحقيقة كل من الطرفين ، فإنه يدخل وسيطاً أيضاً في العملية الإرادية . إن الفرد تسلب إرادته عندما تفرض عليه إرادة الآخر .

وقد تعرض ديبني جبرار لهذه القضية في كتابه «الكلب الرومانسى والبطيخة الرواية» (١٢) عندما استخلص من الرواية الأوروبية الحديثة ما أطلق عليه نسق الرغبة المثلثة . Le désir triangulaire

وتتأ هذا الرغبة في الحالات التى لا تخطر فيها لأفئدتا رغبته بل لدع الآخر يرغب من علاقات . وهنا يدخل جبرار فكرة الآخر في تحليله ليصبح الآخر ، منه ، منبع رغبته . ويقول جبرار : «إن هذا النسق هو نسق القروسية» . فقد تازل دون كيهوت من الامتياز الأساسى الذى يجمع به الفرد لصالح أمافيس ، وهو حقه في اختيار رغبته . ولذلك يتحول الخط المستقيم الذى يربط بين الفاضل والمفضل ، أى الفرد ورغبته ، يتحول إلى نسق مثلث ، في علاقة السيد والفاضل . ويجدى وسط يجمع على الفاضل والمفضل ، ويوجه الفاضل نحو مفضل يبتذره له ، على النحو التالي :

أهم هذه الروايات كلها هي رواية مصطفى سعيد التي قلّمها بنفسه للراوى ، والتي تتخلل النص ويجب ألا ننسى أن مصطفى سعيد قد وصفت نفسه بأنه كاذب . وأن الراوى لا يثق في كلامه ، وأنه يعدم أكذوبة . ولأنك أن هذا يخلق مفارقة بين ما يدعي مصطفى سعيد وما قد نلّمه حقيقة حياته ، هل هذه الحياة «رواية» مقلّدة أم حقيقة واقعة . ويؤكد هذا ما يقوله الراوى :

أحياناً أخطر لي فجأة تلك الفكرة المزعجة أن مصطفى سعيد لم يحدث إطلاقاً ، وأنه فعلاً أكذوبة ، أو طيف ، أو حلم ، أو كابوس أم بأهل القرية تلك ذات ليلة ذاكسة عاتلة ، ولما أفسحوا أنفسهم مع ضوء الشمس لم يروه ^(١٢٦) .
ويضيف الراوى في صفحة لاحقة :

وكأنني أنا حياة مصطفى سعيد ومروته في مكان مثل هذا يبدو فيها مصعب تصديقه . مصطفى سعيد كان يجرى الصلوات في المسجد بانتظام . لماذا كان يبالغ في تغليل ذلك اليوم للمصطلح ؟ هل جاء إلى هذه القرية الفاتية يطلب راحة البال ؟ هل الإجابة في تلك الفترة المستطيلة ... ! ^(١٢٧)

ولن نجد الراوى الإجابة في الفترة ، فلم يكن فيها سوى كراسة صفحاتها بيضاء ، وإشارات خافتة ، يحاول الراوى فك رموزها . وكان هذه الحياة تقدم على شكل لفز لا تتسبب أجزاءه لئلا الصورة المتكاملة يفتقر الراوى في حمية حتى آخر لحظة ، إلى أن يقرر إشمال النار في الفترة وتأكّل عند الفجر أنسة النار كل هذه الأكاذيب ^(١٢٨) .

والجدير بالذكر أن الراوى الكاذب شكل من أشكال التوسيل القصصى التي أدخلها وين بوث ضمن تصنيفه لنوعية الراوى ، فهناك - فيما يرى - راو يمكن أن نثق به (Reliable) وراو لا نثق به (Unreliable) .

ومن الغريب في رواية موسم الهجرة إلى الشمال أنها برغم كل الإشارات التي تؤكد أن مصطفى سعيد كاذب ، وأنه بعض شخصيه ليست شخصيه ، فإن القارئ يقع في التوهم ويصدق قصه . وهنا نجد أن المفارقة القصصية تصل إلى أن الراوى يقدم قصة شخصيه أخرى على أنها سلسلة من الأكاذيب المقلّدة ، ويضع القارئ ، برغم ذلك ، إلى تصنيف هذه السلسلة وهذا الأسلوب القصصى بخلق التوهم ويكشف في نفس الوقت .

ويقول تودوروف عن قضية الصدق والكذب في كتابه «مقدمة في أدب الحوارق» :

«بالرغم من أن الجمل التي يحكون منها النص الأدبي جميل مطبقة لأنها ليست تهديد الحقيقة ، ذلك لأنها لا تضع لشرط أساسى هو امتصاتها من جانب صحتها أو كذبها . وبجواره أخرى ، إلا بدأ كتاب بجملة مثل «كان جان في الفترة مستلقيا على فراشه» وليس من حقا أن نطرح السؤال عما إذا كان هذا صملا أو كذباً ، لأن مثل هذا السؤال لا معنى له . فاللغة الأدبية أعرف باستحيل إخضاعها لامتحان الصدق أو الكذب» ^(١٢٩)

وما يقوله تودوروف من مسألة امتحان الصدق أو الكذب صحيح لأننا لا نتعامل ، بالنسبة لكلام الراوى ، هل هو صادق أم كاذب (وتقوم رواية اجاثا كريستي ومقتل روجيه آكروبيد ، على هذه الحيلة حيث يرى القاتل القصة بلسانه ولا يتعرض بهذا الشكل لشكوك القارئ) . فالراوى موضع ثقة القارئ على الإطلاق ، وهو الذى يوجه ثقة القارئ وشكوكه ، وهو يحدد نوعية الشخصيات . وقد يشك القارئ في شخصية من الشخصيات إذا ما وصلها الراوى بأنها كاذبة أو عذلة ، أو مجنونة ، حيث يطرح الراوى في ذهن القارئ مسألة الصدق أو الكذب . ومن الغريب أن يتخطى الأمر بالنسبة لقارئ «موسم الهجرة إلى الشمال» ، فإن القارئ يصدق قصة مصطفى سعيد بمجاهدين ، برغم تأكيد الراوى المستمر لكذب مصطفى سعيد وأكذوبة في آن .

وإذا حاولنا أن نغير هذه المفارقة نجد أن الراوى يقدم للمادة القصصية في الرواية مستخدماً ضمير المتكلم ، يقدم للمادة القصصية للقارئ ، غير أنه عندما يقدم حياة مصطفى سعيد بمنظر خطوة إلى الوراء ، ويؤكد المكان الزوال لمصطفى سعيد ، ويتوارى وراءه ، ليخلو المسرح له ، ويرتفع صوته مقلّداً على صوت الراوى . لذا نجد أن الفصل الثالث الذى يخلق حياة مصطفى سعيد يبدو مستقلاً تماماً عن النص السابق ، حيث استخدم الكاتب فيه الأسلوب التوليدى في النص ، وبذلك أصبحت هذه الرواية مستقلة عما سبقها ، ونحن الراوى الأصل ، ووضعت القارئ في تفاعل مباشرة مع مصطفى سعيد نفسه فحول المنظور من الراوى إلى مصطفى سعيد ، لينتج القارئ هذا المنظور ويسلم للغة التي تولدت من

استخدام ضمير المتكلم الجديد . ويتبع الكاتب هذا الأسلوب في نقل جميع الحوادث الخارجة عن نطاق القرية ، التي تقع خارج نطاق وعى الراوى المباشر . وإذا أصعبنا الحوادث التي تقع في الرواية بين لنا أن معظمها يقدم بروحه «روايات» ، حتى ما يتعلق بزواج حسن من ود الرئيس وقلة واتحارها ، إنما يقدم إلينا من خلال رواية بنت مجبول . وهذه الوساطة في الرواية ، تمثل بلا شك مشكلاً ، فلماذا أن يكون الراوى موضع ثقة (الضمانة) ، ولماذا أن تتأكد المادة القصصية من خلال مصادر أخرى للمجد ، أولاً ، أن تنكسر الرواية (موقف) ، شاب سوداني ، رجل انجليزى ، أحد الوزراء) يترك هويم دون تأكيد أو تحيد (حيث تصبح شهادة رجل غير معروف القوية شهادة فلان من فلان عن فلان) .

ومن جانب آخر فإن مصطفى سعيد نفسه شخص مشكوك في أمره ، وبالرغم من ذلك فإننا نصدقه ! ويرد تودوروف طبيعة أدب الحوارق إلى التردد بين التصديق والشك من قبل القارئ . وبالرغم من أن كثيراً من الحوادث في حياة مصطفى سعيد يصعب تصديقه (كيف بنى هذه الفترة الإنجليزية في الريف ؟ هل خاض حفا كل هذه المغامرات مع النساء في لندن ؟ هل قتل زوجته حفا ؟ وإذا كان قد فعل ذلك فهل لعله بهذه الصورة البالغ فيها في مشهد القتل ؟ وهل تصدق روايته من الهامكة ١٢) غير أن القارئ في الحقيقة يصدق ويقع ، مثل مثل المتحج الغرى ، تحت تأثير الوهم الذى خلقه .

ومن اللافت للانتباه أن هذه الرواية من أكثر الروايات العربية نجاحاً في الغرب ، لأنها تثير في نفوس الناس هناك كل المبرهنات الوهمية التي أوتسنا العلاقة المعقدة بين الشرق والغرب ، على مستوى حياتيين ، الأول مستوى الشرق الساحر ، الخارق ، الغريب ، والثاني مستوى الشرق البسيط الداهي . وهكذا يخلق العلاقة لتصل بين التوهم الداخلي (أى ل داخل بنية الرواية) والتوهم الخارجى (وهو للقارئ في التفاعل مع النص) .

التناقض البلاغى .

ويمكن أن نطرح كيفية تحقق هذه الظواهر على المستوى اللغوى في النص .

وقد لفت نظرنا عند قراءة هذه الرواية شكل من الأشكال البلاغية يكسب دلالة خاصة إذا ما وضعناه في الإطار الكلى للرواية . وهذا الشكل هو تشبيه للبنى على أداة التشبيه «كأن» .

• ويقدم مشهد الزواج من خلال هذا الشكل البلاغي :

تزوجنا . خرقه نومي صارت ساحة حرب .
فراشي كان قطعة من الحميم . أنسكتها
فكانتي أنسك سحبا ، كأنني أنساج
شهابا ، كأنني أمطلي صهيرة نشيد عسكري
بروسي ... فاعلم أنني غسرت الحرب مرة
أخرى . كأنني شهريار رقيق تشتره في السوق

بدنيار صادق شهر زاد مشولة في انقاض
مدينة لطفا الطاهون . (٣٧)

ومن اللافت للانتباه أن هذه الأداة
تصاحب بنت محمود بعد زواجها من مصطفى
سعيد ، فيقول عنها محجوب :

« كل السوان يطير بعد الزواج ، لكنها هي
محصونا فطيرت لغيرا لا يوصف . كأنها
شخص آخر » . (١٠٤)

ولقد قلل إن هذه الأداة على وجه
التحديد ترمز كالمخبر النفسي ، بين العالم
والنفس للمرأة ، فالعلاقة القائمة بين الأفعال
علاقة مصطنعة وليست علاقة واقعية ، والأداة
مستعملة لا لإثبات وجوه الظاهر مع
الاحتمال بوجوه الاختلاف ، ولكن لطرح
وهم ناتج من النفس .

إن القضية المطروحة في هذه الرواية من
خلال قراءتها هذه هي قضية للمرأة : « هل
نحن أكاذيب من صنع الآخرين أم
أكاذيب من صنع أنفسنا » . ونقف ،
هنا ، أمام تصور الطبيب صالح للغة حادثة
وللقول ، ذلك لأن قول الآخرين « هو
الذي يمكننا في النهاية » فهم يتناورون
الكلمات ، ونحن نحقق لهذه الكلمات دلالة ،
حيث لا يكون للكلمات التي يتناورونها ما تشير
إليه في الواقع ، فنصبح نحن هذا المشار
إليه ، ونصبح العملية اللغوية عملية
مذكورة . وإذا كان الواقع سابقا واللفظ
لاحقا فإن اللغة ، هنا ، هي السابقة والواقع
هو اللاحق .

« ويمكن التفرقة بين التشبيه والاستعارة على أن
التشبيه يبيد التورية ولا يبيد العينة ، بمعنى أن طرف
التشبيه ، وإن تعددت صفاتها للمتشبّه ، لا تتدخل
مالمها ، ولا يتجدد أي منها أو يضاف مع الآخر ، بل
يظل هذا غير ذلك ومتمايزا عنه . وللمظهر الصل لهذا التمايز
هو أداة التشبيه ، فالأداة - في مثل هذا التصور - بمثابة
المخبر لللفظ الذي يفصل بين الطرفين المقارنين ويحفظ لها
الذاتية المستقلة » . (١١٧)

ومؤدى هذا التحليل أن التشبيه يجمع بين التشابه
والاختلاف ، فالغرض من استخدام التشبيه هو
الفصل والوصل في آن واحد بين الطرفين . غير أننا
نجد أن أداة التشبيه نفسها تؤثر على العلاقة بين
الطرفين ، فقد تؤكد الفصل أو الوصل ، كما تفرق
مثلا بين أدوات التشبيه على أساس الدلالة ، وقد تفرق
التحاة بين الكائن التي تخيد التشبيه و « كأن » التي
تفيد التشبيه ، أو التشبيه والظن ، أو الظن والفك .

ولقد قابل عبد القاهر الجبراني بين استخدام
« كأن » ، و « حسب » ، و « مثل » ، و « حلت » ، و
« طننت » ، ورأى أنها :

« تدخل إذا كان المخبر والمفعول التالي أمرا
مطلوبا ثابتا في الجملة ، إلا أنه - في كونه
مستطاعا هو اسم كأن » ، أو المفعول الأول من
حسبت - مفكوك فيه » . (١١٨)

وقد يكون دخول كأن على جملة مبتدأ
والمخبر بمثابة تحويل علاقة الإثبات إلى علاقة
شك وظن .

ويتكرر هذا الشكل البلاغي في الرواية
في مواضع مختلفة ، ففرد المقارنة بين مقل
مصطفى سعيد وللدبة أربع مرات في الرواية ،
« هنا ثلاثة في هذه الصيغة : « مقل كأنه مدينة
حادة . » (ص ٣٦ - ٣٥)

وتم المقارنة بين القاهرة والمرأة الأوروبية
من خلال هذا الشكل .

« أصبحت كأن القاهرة ، فذلك الجبل
الكبير الذي حملني إليه بحيري ، امرأة
أوروبية » . (٣٧)

ويصبح هذا الشكل البلاغي مثل
اللازمة في بنى الصفحات ، فعلا يتكرر
خمس مرات في الصفحة السابعة
والعشرين ، كما يتكرر في الصفحة التالية
مرتين .

• هوامش البحث

- ١ - L. Spitzer, *Études de Style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 28.
- ٢ - قد اختزن مصطلح النسب فضلا عن مصطلح البنية لأن أكثر تحديدًا لإدراك كانت البنية هي مجموعة من العناصر تحكمها علاقة فان النسب هو مجموعة محددة من العناصر تحكمها علاقة معينة.
- ٣ - طبيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، بيروت ، دار العودة ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٩ ، ص ١٥٢ .
- ٤ - « الطبيب صالح روائيا ونقادا » في « الطبيب صالح عيسى الرواية العربية » ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٦ ص ١٢٥ .
- ٥ - F. Jameson, *Marxism and Form*, Princeton, Princeton University press, 1971, p. 242.
- ٦ - A. Laroui, *L'Idéologie Arabe contemporaine*, Paris, François Maspéro, 1967, p. 33.
- ٧ - الرواية ، ص ١١٧ .
- ٨ - الرواية ، ص ١٦٣ .
- ٩ - R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Ed. Berhard Grasset, 1961.
- ١٠ - الرواية ص ٢٥ .
- ١١ - E. Said, *Orientalism*, Vintage Books, 1979, p. 190.
- ١٢ - الرواية ص ١٧٠ .
- ١٣ - الرواية ، ص ٥٠ .
- ١٤ - الرواية ، ص ١٨ .
- ١٥ - الرواية ، ص ١٥٦ .
- ١٦ - T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, pp. 89-91.
- ١٧ - جابر مصغور ، الصورة الفنية ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٠ ، ص ١٩٠ .
- ١٨ - عبد القاهر الجبراني ، أسرار البلاغة ، تحقيق ف. ديتز ، اسطنبول ، ١٩٥٤ ، ص ٣٠٧ .



المعرض المصري للكتاب

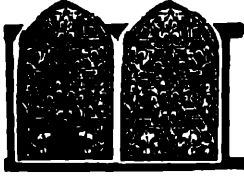


معرض الكتاب
ف

معرض القاهرة الدولي الثالث عشر للكتاب

أرض المعارض الدولية بالجزيرة

٢٩ يناير - ٩ فبراير ١٩٨١



البنية القصصية

ومدلولها الاجتماعي

فـ حديث عيسى بن هشام

عبد الحميد حواس

إذا كانت الأجيال السالفة من طرسي الأدب وفلسفه قد قامت بمجهود ريادي في وضع خريطة عامة للأدب العربي ، حدثت خطوط حركته وغره ومجالات التطور أفروعه وتطوراتها ، فلا زالت هناك مناطق نظير إلى التحدد والوضوح ، بل لعل من بيننا ما جئت عليه الأحكام المصمة والموصف المبسرورما يعود هذا إلى نقص في المادة التي بني عليها للورخون والفلسوف أحكامهم ، ولكنه يعود في أغلب الأحوال إلى قصور في للنهج والمناهج وفي النظرة إلى الظواهر الثقافية ، والفنية والأدبية منها خاصة .

وإذا كانت الأجيال الجديدة تعد النظر في التراث البحثي السابق ، وتعود لتقف عند المناطق الإشكالية في تاريخ الأدب العربي في ضوء ما يكتشف من مادة وما يكتب من نتائج رؤى جديدة ، فهنا ليس عليها للشرح الطبيعي لحسب ، وإنما هو معالجة أثر الوعي العلمي بالتحويلات والتجديدات التي تواجه الثقافة وطفا ، وما تتركه ضروريات تجاوز النظرات الخارجية والتجزئية والسطحية والخصائية التي رأت على لكونها . وبصبح هذا التجاوز مسؤولية هذه الأجيال الجديدة القارئة والمجاهد الفوط الكبير الذي لطفته المناهج الحديثة وضرورتها للتغلب في مجال درس الثقافة بمفهومه والظواهر الفنية والأدبية خاصة .

موقعها من تطور الفن القصصي العربي . ومع هذا الخوف الطويل إلا أن المسألة كانت - ولا زالت - في حاجة إلى إعادة فحص نظراً لأهميتها ، ليس على المستوى الأدبي والتاريخي لحسب ، ولكن أيضاً لدلائلها المنهجية والحضارية .

ومن هنا تأتي أهمية جيهده محمد رشيد ثابت ، ودراسه «البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام» (الدار العربية للكتاب ، ليبيا - تونس ، ١٩٧٥) . وهي دراسة حدثت نفسها إشكالا مركزيا حاولت أن تحلله وهو : تحديد الشكل الأدبي لحديث عيسى بن هشام . والدافع إلى محاولة محمد رشيد ثابت هذه - كما جده لنا - هو استحضاره عدم كفاية التصنيفات السابقة ذات الطابع الأكاديمي ، وطرحه إلى الانضمام من المناهج والنظريات التي استنبطتها الأبحاث الأدبية المعاصرة . وهو يعني بهذه المناهج والنظريات ما توصلت إليه

الأدبية تناولها وفق سماتها الخارجية ، أو الحديث عنها على أنها نشأت استجابة لهذا الظرف أو ذاك ، بل وجب التقدم نحو اكتشاف ثوابين التركيب الداخلي لها ، وكيف يتداخل هذا التركيب و «يتشعب» مع التركيب الأوسع والأعمق في تصاعد في المستويات إلى أن تصل إلى التركيب التخييل وهو التركيب الاجتماعي .

وأثر أعلى مثل «حديث عيسى بن هشام» بعد نموذجاً نمطياً تتجلى فيه هذه الإشكاليات . فهو من أبرز الأعمال الأدبية التي صدرت في فترة تخلق الرواية العربية الحديث ، في أواخر القرن التاسع عشر ، وهي فترة من أهم فترات التحول في تاريخ مصر الحديث . وقد اعتبر حديث عيسى بن هشام علامة من علامات تاريخ الأدب العربي الحديث وقفت عندها مؤرخو الأدب ودارسوه طويلا ، وكان أبرز ما شغلهم تحديد هوية شكلها الأدبي ، وما يترتب عليه من تبيان

وبهذه الأدوات والأسلحة الجديدة في البحث والتحليل تقدم الأجيال الجديدة نحو درس الأدب كظاهرة نوعية من ظواهر الإبداع الثقافي - بالمعنى الاجتماعي للثقافة - ساعية نحو فهم أعمق للآثار الأدبية . وألصق بها ، فتناولها تناولاً أكثر علمية مضطاً . والأمر هنا ليس أمر إعادة فهم هذا الأثر الأدبي أو ذاك وإنما - قبل هذا - هو أمر التقدم بالعقل العربي نحو معالجة الواقع بين أكثر وعياً وأكثر جرورة . وأكثر قدرة على الاكتشاف ، وبالتالي أكثر قدرة على مواجهة ظواهر الواقع والسيطرة عليها .

وما عاد يكفي في الدرس الأدبي التنبه إلى الصلة بين الأدب والواقع والتشديد على هذه الصلة ، وإنما أصبح الضروري هو الكشف عن الكيفية التي تتخذ بها هذه الصلة ، والكيفية التي تتجلى بها هذه الصلة في العمل الأدبي كظاهرة نوعية لها طرائقها الخاصة في التركيب والإششاء . وما عاد يكفي في تحديد الأنواع

الموقف الثاني من الاتجاه السابق). وقد كان من نتائج ذلك انشغال عدد من النقاد بالبحث عن نتائج «حديث» وأصوله في الأدب الروائي الغربي.

ومقارنة موقف هذا الاتجاه مع موقف الاتجاه السابق لاحظ «لايت» أن الـ «حديث» أخضع لتوحيماً متقابلين من التأثير نتج عنها مفهومان متقابلان لشكله الأدبي. ففي الموقف الأول وضع الأثر لعمل الظاهرة العربية التقليدية، فكان أقرب إلى شكل المقامة. وفي الموقف الأخير وضع الـ «حديث» لعامل الظاهرة الغربية، فكان أقرب إلى الشكل الروائي.

وهكذا تتجاوز محاولة تحديد الشكل الأدبي للـ «حديث» مستوى النتيجة العملية لتنتقل إلى مستوى التعبير عن مواقف النقاد أنفسهم من علاقة التراث العربي بمظاهر الحضارة الغربية.

وتدل هذه المواقف - في رأي ثابت - على أنها تتميز بتغير الأشكال الأدبية بتحقيق حسب رغبة الأفراد ومشيئتهم. فقد ركز أكثرها على الدور الروائي الذي قام به المولى سواء في مستوى تطوير المقامة أو في مستوى الكتابة الروائية. ونفت بطريقة غير مباشرة تأثير الظروف الاجتماعية والاقتصادية في ظهور الأشكال الأدبية.

ج - اتجاه جعل الـ «حديث» بين المقامة والرواية.

ولعل آخر المحاولات التي استهدفت تحديد الشكل الأدبي للـ «حديث» بطريقة أكثر موضوعية وجدية - في رأي ثابت - ما يمكن أن يحددها ثانياً يوفق بين تقابل الاتجاهين السابقين. وقد سعى عن هذا الموقف مجموعة من النقاد تفقوا إمكانية تعيين شكل أدبي لا زال الـ «حديث» وحدوا شكله الأدبي بين الرواية والمقامة.

إلا أن هذا الاتجاه يشارك أسبقه في حصر البحث في إطار المقارنة بين المقامة والـ «حديث» من جهة، وبين الشكل الروائي من جهة أخرى. كما أنهم جميعاً انطلقوا أكثر من جدوره ودرسوه على افتراض كان له وجوداً مستقلاً عن الواقع المصري بمختلف مظاهره في أواخر القرن التاسع عشر.

وينتهي ثابت اقتناعه لجل البحوث والاتجاهات السابقة بأنها لم تنتقل إلى الـ «حديث» نظرة متكاملة، فهي قد انحصرت على تحليله من وجهات متقطعة كالوجهة الاجتماعية أو الوجهة الأدبية دون أن تحاول الربط بينها فأسأت إلى وحدة الأثر.

لكن هذه الأسباب، وإيجازها تلك السبلات، رأى ثابت أن يحدده النظر في شكل الـ «حديث» الأدبي انطلاقاً من تحليل بنائه الداعي قبل أن ينتقل إلى البحث عن الجذور الاجتماعية والتاريخية لهذا الشكل. وكانت البداية في تحليل البناء الداعي

وفي الموقف الثاني استدل على أن الـ «حديث» من المقامات التقليدية الجديدة بظهور خصائص مستحددة إلى جانب أوجه الشبه المذكورة:

- 1- غيظ قصصى يربط بين مختلف أصوله.
- 2- انضمام المسنات الدينية في العديد من فقراته وخاصة في الحوار.
- 3- ظهور أبطال قصصيين لم يكن لهم سابق وجود في المقامات مثل شخصية العدة والحلج.

لكن مثل هذه المقارنة - في كلام المؤلفين على السواء - لجعل الباحث يترجم حول النص، ويكتفى بتجليل مظاهره الخارجية. كما يحطه بنظر إليه من خلال خصائص شكل أدبي مسبق. فليحل محل تحليل الأثر بناء البحث عن أوجه الشبه أو الاختلاف بينه وبين المقامات. وقد لاحظ «لايت» أنه كان من نتائج هذه الطريقة في التحليل أن أربط العرض لاحقاً على كثير من البحوث بدراسة تطور فن المقامات بصورة عامة، ولما كان الحديث موضوع بحث مستقل بذاته. فالتقليل من شأن التحليل، بسبب ذلك، من الأثر إلى تبع مختلف مراحل تطور فن المقامة. كما كان من نتائجها أيضاً تركيز التساؤل على عوامل ظهور هذا الفن من جديد في أواخر القرن التاسع عشر بوجه خاص. فالتفتع الجبال واسعة لتزعت النقاد الشخصية.

وفسرت هذه الظاهرة بظواهر عديدة من بينها اعتبار إحياء فن المقامات رد فعل، في المستوى الأدبي، لتحديات الغرب وثقافته الحضارية. وفي رأي ثابت «أن هذا التعبير وإن كان موافقاً لتحليل ظهور شكل المقامة في القرن التاسع عشر فهو ليس مقتصرًا على «الحديث» فقط، بل كان يمكن أن ينطبق على كل المؤلفات العربية التي ظهرت في نفس الفترة، والتي استعملت أسلوب المقامات في الكتابة. فهذه المؤلفات ينبغي أن تخضع كذلك، حسب التحليل الماضي، لنفس الاتجاه الإصلاحى العام الذى تلعب فيه قبة البناء الداعى للأثر وعلاقتها بالظرف التاريخي الذى كتب فيه وتصبح للملايين الخارجية هي المفسرة لقصته، في حين أن النجى العلى يفرض أن ينطلق التحليل من داخل الأثر إلى خارجه.

ونفس هذا النقد يمكن توجيهه إلى اتجاه آخر، يكاد يكون مقابلاً للاتجاه السابق، وهو الاتجاه الذى يميل إلى تقريب الأثر (الـ «حديث») من الشكل الروائي في الأدب الغربي الحديث.

ب - الاتجاه إلى جعل الـ «حديث» أقرب إلى الشكل الروائي.

وقد استنجد نقاد هذا الاتجاه أن شبه الـ «حديث» بالشكل الروائي ينطبق على شبهه بنى المقامات (بناءً على الخصائص التي لاحظها أصحاب

البحوث البنيوية الفرنسية لمؤثره بدراسات التشكيل الروس وحلقه براغ، ويوحى لوسيان جولدمان في سوسولوجيا الرواية وما سعى البنيوية التقليدية (أو كما يطلق عليها ثابت: الهيكلية المركبة).

ولما كان ثابت يحن يعضدون بأن العمل الأدبي «بلاغ وإبلاغ» (رأى رسالة ووصيل لها، أو بصير آخر: موضوع وطريقة لإبلاغ هذا الموضوع)، ولما كان حديث حيسى بن هشام - باختياره عملاً أدبياً - ليس أقل استجابة من سائر الأعمال الأدبية الأخرى لهذا البناء الثنائي، فإنه يقسم دراسته إلى قسمين رئيسين. يتالج في الأول منها للظهور (الوجه) الأول للـ «حديث»، بينما يتالج في ثانياها للظهور الاجتماعي والتاريخي للـ «حديث».

وقد بدأ معالجة المظهر الأدبي للـ «حديث» بطرح المشكلة المركزية، وهي مشكلة تحديد الشكل الأدبي للـ «حديث» وحتى لا تكون دراسته مجردة عن نتائج البحوث السابقة. بدأ بإجراء استعراض للدراسات السابقة التي تناولت الـ «حديث»، التي قام بها عرب أو أوروبيون، ومن ثم لاحظ أن تعرضت إلى ثلاثة اتجاهات:

أ - اتجاه يجعل الـ «حديث» أقرب إلى شكل المقامات.

حيث يتراوح نقاد هذا الاتجاه بين اعتبار الـ «حديث» مجرد إحياء للفن المقامات من طريق التقليد والمحاكاة، والإقرار بأن الـ «حديث» ورغم استرجاعه ضمن فن المقامة العربية يمثل شكلاً أدبياً مطوراً لهذا الفن.

وفي الموقف الأول استدل على التقارب بين الـ «حديث» والمقامات بوجود أوجه شبه طغت على أوجه الاختلاف بينهما،

1 - الاشتراك في عدد الأشخاص المحوريين:

- حيسى بن هشام وأبو الفتح الإسكندري في مقامات المصفاة.
- أبو زيد السروجي والحرث بن همام في مقامات الحريري.

- سهيل بن عبد وميمون بن حزام في جمع البحرين لليازجي.

- حيسى بن هشام والباشا في «حديث» للمولى

2 - أسلوب الكتابة المتمد على السجع وسائر المسنات الدينية الأخرى.

3 - قصصين الشعر في الكتابة النثرية.

4 - وجود نفس الراوى (حيسى بن هشام) في الـ «حديث» والمقامات.

٤ - طريقة السرد :

وهو يطلق هذا المصطلح على عملية سرد قصتين في نفس الوقت بطريقة التناوب ، أي سرد مرحلة في القصة الأولى ثم مرحلة من الثانية . وقد وجد أن استعمال هذه الطريقة يظهر خاصة خلال المراحل التي يطغى فيها المظهر القصصي على سائر المظاهر الأدبية الأخرى . أي : مرحلة « الباشا منهم » و « العمدة في القاهرة » .

ولتتبع تأثير هذه الطريقة في بناء ال « حديث » قدم جداول لتتابع الفقرات وفقا لكل مرحلة من مراحل القصة .

ويبدو أن يتناول الطريقة الأخيرة ، وهي طريقة التأجيل ينتج إلى تحليل مظاهر الكتابة القصصية في ال « حديث » ، وهي جوانب : السرد ، والوصف ، والحوار ، ومركزا على وظائفها وعلى تحويلاتها . وقد عملت كل مظاهر الكتابة الهلالية من سرد ووصف وحوار ، على إبراز صورة السارد الذي ينسب إليه كل الحديث . ولكنه لتحديد هذه الصورة انجذب إلى العنصر الذي يسمح بكل المظاهر السابقة ، وأدعى اللغة التي أتبع ال « حديث » عن طريقها . وهذا ما ظهرت ملامح تقليدية ذات مظهرين ، أحدهما ديني والآخر أدبي (من القرآن والسنة ، وعن السلف الصالحين وطبقت من الشعر القديم) . كما ظهرت ملامح تحول في لغة ال « حديث » . وهذا التحول اللغوي يكشف عن تحول أصعب انتقلت اللغة بوجبه من المظهر الأصلي إلى المظهر الجديد . إلا أن هذا الاضطلاع لم يزد إلى نتيجة واضحة بسبب جمعه بين المظهرين في نفس الوقت . أما المألوثة التي قام بها الراوي فلم تميز عن موقف معارض لهذا التحول بقدر ما عبرت عن غضبها وسارتها له . وهكذا ظل التحول في المستوى اللغوي ، مثلا مثل السنوات الأخرى ، محجورا غامضا الاتجاه إذ لم يمتد إلى مرحلة قارئة ينضج فيها التحول للأصلي أو للدليل .

وإذا كانت اللغة بمختلف أشكالها في ال « حديث » مظهرا رئيسيا مبرزا لحضور الراوي ، فإنها ليست المظهر الوحيد . إذ أن عيسى بن هشام دهم حضوره بعدة وسائل ، عمل البحث على استنتاجها ، لا من خلال سرده فحسب ، بل من خلال لغة الأثر حوصلا . فقد استنبأه « الحديث » ابتداء من عنوانه ، ثم استمر هذا الإتيان بتكرار عبارة « قال عيسى بن هشام » حتى آخر فصل من الأثر . لذلك فالنظام الذي أتبع في بناءه وتقديمه للسامع أو القارئ يعد مظهرا من المظاهر المبرزة لحضور الراوي . وقد زاد في تأكيد هذا الحضور خاصة روايته لا يوسع ويشاهد باستعمال ضمير التكلم للفرد حين كان الباشا سائلا للأحداث ، واستعمال صيغة التكلم الجمع حين أصبح معانيا لها . ولعل أبرز مظاهر حضور الراوي علاقه بالأشخاص وطريقة تقديمه

الأدبي ، بل قدم باعتباره محلا قصصيا للراوي فيه وظيفة متحولة .

ولتزيد من التمسك في تحليل خصائص هذا الراوي أضفى ذلك إلى تبع السرد نفسه . وفي تحليل السرد تجري دراسة الأشكال التي بنيت بها الأحداث داخله . وأول مظهر منها هو البناء الزمني للأحداث والبحث في هذه المسألة - هنا - لا يتصلق بطبيعة الأحداث ونوعها ، فهنا يتصلق بظاهرة البلاغ في الأثر ، بل يتناول كيفية انتظامها في الإطار الزمني لل « حديث » ، إذ لا شك أن الأحداث لا تنظم بصفة اعتباطية داخل عمل قصصي .

وبدراسة مجال وقوع الأحداث خرجت الدراسة باستنتاج أن ظاهرة التحول من الحلم إلى الواقع كانت تحولاً محسوساً . لأنه منع الراوي من العودة إلى واقع المخلص كما حدث في الحلم ، بل ثلاثي الراوي في ضمير الواقع الاجتماعي الذي تحول في أرجائه بصبغة الباشا . ولا شك أن هذا الواقع نفسه قد صار حلالاً ما فيه من غرابة أحداث وعشق وتحولات . ويتصف هذا التحول بخاصية ثانية تتمثل في خصوص اتجاهه . حيث انقلب حلم الراوي إلى واقع ، بينما انقلب الواقع حلاً .

وإثر هذه النتيجة تخضع الدراسة في حصر الطرق الخاصة التي توخاها الأثر في البناء الزمني للأحداث وانتظامها داخله .

١ - طريقة السرد :

وتتشكل هذه الطريقة في توليد سرد الأحداث الواحد تلو الآخر مع وجود خيط رابط بينها . وقد استنتج الباحث من ال « حديث » مرحلتين متواليتين بنيتا بهذه الطريقة ، وربطتا فيما بينهما بالقدور الهادي الذي لمعه الباشا بمآلاته السلبية للأحداث التي ظلت تواجهه باستمرار دون أن يقدر على التخلص منها أو السيطرة عليها .

٢ - طريقة الحوار :

وذلك بأن يعرض الراوي مشاهد ومعارفات متنوعة يقطع بها متوقفا سير العمل القصصي . ويظهر استعمال هذه الطريقة عندما يكون عيسى بن هشام المعلن الوحيد للأحداث وإليها المعلن لها .

٣ - طريقة الضمير :

ويبنى بها عملية إلحاح قصة أو أكثر في قصة أخرى مثلاً هو الشأن في بناء حكايات « ألف ليلة وليلة » . وقد استعملت هذه الطريقة في ال « حديث » بتضمين قصة جديدة يمكن أن يطلق عليها عنوان « العمدة في القاهرة » داخل العمل القصصي العام الذي توصل بوجود « الراوي » إلى جانب الباشا .

لفحص أساليب الحكاية (القصص) في ال « حديث » . وأول ما يواجبه في هذا الوجه هو ال « حديث » هو عنوانه « حديث عيسى بن هشام » . ويبرز هذا العنوان ، لأول وهلة ، ارتباط الأثر بالأدب الهلالي وظيفته الخاصة في « الإبلاغ » . إذ أن عملية الحكاية التي تفرسها كلمة « حديث » تفترض سماعاً بدلاً من القارئ وهذا بدلاً من الكاتب . واهتدت في هذه الحالة ، راو من الرواة الذين أسندت إليهم أحد الآثار الأدبية التي ظهرت خلال القرن الرابع الهجري (مقامات بلقيع الزمان الهلالي) .

إلا أن هذه الظاهرة لا تخفى ارتباط ال « حديث » هنا بفن المقامات ، فمخرج المؤلف من « النسبة الاستطلاعية الأولى (المقامة) ذو دلالة لا يمكن التغافل عنها . بل إن الأثر ما نستنتج من التشابه في اسم « الراوي » اتجاه الأثر ، كما يبدو من عنوانه ومن مطالع لصوله لمحو تخوي طريقة الإلقاء الشفاهي . والاعتناء بالسامع في هذه الطريقة له أهمية أساسية . ومن هنا ظهرت أساليب الدعاء ، واستعملت صيغ التكلم للمعير فسمينا عن مفهوم المحاطة ، وصيغ المحاطب .

وبالرجوع إلى المدلول اللغوي لكلمة حديث ، ثم مدلولها كما استعملت في كتاب المولوي ، نجد أن الطريقة السردية المائلة لطريقة سرد المقامات (الإلقاء الشفاهي) تحولت إلى مفهوم عمل قصصي في ال « حديث » وأدعى في بناءه . فالحديث المنشور في « مصباح الشرق » لم يكن مقالا مسجواً أو كلاماً فرديا بل صار بناءً عملاً قصصياً لكن دون أن يتم الاستقرار على إدراجها ضمن نوع محدد من الأنواع الأدبية .

ولئن أثارت كلمة العنوان الأول « حديث » مسألة الطريقة السردية ومظهرها العام في الأثر ، فإن الكلمة المضافة التي في نفس العنوان (عيسى بن هشام) طرحت مسألة أكثر تعقداً تمثلت في تحديد شخصية السارد (الراوي) الذي أسند إليه ال « حديث » . فقد سبق أن قام عيسى بن هشام بوظيفة الرواية في مقامات الهلالي . فهل يعني هذا أن حاله فيها حديثاً بين الأثرين وأن أحدهما مظهر للآخر ؟ تحليل الوظيفة الأدبية التي عرف بها عيسى بن هشام في المقامات (وظيفة الرواية) نجد أنها وسيلة من أهم الوسائل التي تقلت أنواعا عديدة من الأدب العربي القديم بصفة خاصة . ولعل ذلك مما يفسر تأثير الطابع الشفاهي لا في بناءه وطرق نشره فقط ، بل في نشأة مختلف فنونه الكبرى من شعر وخطابة ومقامات وأخبار . ومن ثم نخرج بأن عيسى بن هشام يميز عن انتقال الرواية المنقولة حسب سلسلة من السند إلى رواية مسجلة في بناء عمل أدبي متج شخصياً . وبهذا يصبح عيسى بن هشام في ال « حديث » مجرد رابط بين هذه الخاصية العامة وليس شخصاً مبتعاً من المقامات أو التراث القديم . إذ أن ال « حديث » لم يوضع في اتجاه التقليد

لم. ومن ثم مضى البحث في تحليل هذه العلاقة . ليتقل منها إلى ملاحظة علاقة الراوى بالعام الجديد الذى يتنى إليه .

وإذا كانت الذاتية تبدو طاغية لأهل طريقة السردية ، وحل حضوره فى ال «حديث» فقد حرص أحياناً كثيرة على توضيح طرق موضوعية حدثت فى هذا الحضور ظاهرياً ، وذلك بإيحاء القارئ بالنقل الحرفى لبعض الوثائق أو فراءة المقالات ، وربما كان الحوار نفسه مظهراً آخر من مظاهر النزعة الموضوعية .

وبعد أن يكشف البحث عن الصراع بين هذين الاتجاهين يبرجح بتبعية : أن التحول فى مستوى حضور الراوى يعكس فيه الذات والموضوع ، مماثل للتحولات الأخرى التى استنتجت من التحليل السابقة ، أى أنه كان محجوزاً غامضاً الاتجاه إذ لم يتن إلى اتخاذ شكل قار يساعده على تحديد مظهر ثابت لحضور الراوى فى ال «حديث» . وقد كان من نتائج ذلك أن ظل متأرجحاً بين النزعة الذاتية والنزعة الموضوعية ، بين المظهر القصصى والمظهر التاريخى .

ومن هذه التحولات المستتجة - إثر تحليل مختلف مستويات طرق إبلاغ ال «حديث» - نصل فى آخر الأمر ، إلى استنتاج تحول مظهره الأدى بصورة عامة (من المحافظة إلى التحرر ، ومن المجدود إلى الحركة ، ومن الطريقة الشفاهية إلى الطريقة المكتوبة ، من الشكل التقليدى إلى الشكل القصصى) . وهكذا لم يتر ال «حديث» بكل الوسائل المتصلة فى تأليفه عن شكل أسمى وأوضح الحدود رغم توجيهه لتصدع مظهر من الأدب التقليدى . وبظل ال «حديث» نموذجاً من نماذج أدب التحول فى مستوى الأشكال ، وأثراً معيماً من عملية انتقال محجوز من نوع أسمى إلى آخر لم تظهر نتائجها فى الآثار الأدبية الصادرة بعده .

وبهذه النتيجة العامة ينتهى القسم الأول من البحث ، الذى خالجه المظهر الأدى لل «حديث» . لننتقل إلى القسم الثانى ، الذى يتناول المظهر الاجتماعى والتاريخى له . فاليابسة - كما أشرنا - إلى العمل الأدى «إبلاغ بلاغ» . وما يتعلق بمفهوم البلاغ فى ال «حديث» لا يفصل فى الواقع عن مظهر الإبلاغ فيه ، فالظهوران متكاملان متداخلان ، بل هما صورتان لشئ واحد . والكثير من وسائل الإبلاغ تمكس بدورها مدلولات (بلاغات) مفيدة . لذلك لجأ الباحث فى تحليله لمظهر البلاغ إلى إعادة النظر فى بعض المسائل التى تعرض لها فى القسم الأول ، بالإضافة إلى ما قام به من تحليل لما يتصل بمظهر البلاغ مباشرة ، وخاصة المظهر الاجتماعى والتاريخى لل «حديث» .

ومن ثم ، شرعت الدراسة فى تحليل مظهر البلاغ (موضوع الأثر) وتحديد مستوياته ، وذلك من خلال

تجميع الصورة التى رسمها المؤلف ومقارنته بين أوضاع ثلاثة :

- أ - عصر الباشا وعظماؤه فى مجتمع الراوى
- ب - عصر الراوى وموقفه منه ومن عصر الباشا
- ج - للمنهة الغربية والسبب «الصحح» فى لساد مجتمع الراوى .

واعتماداً على إعادة بناء صورة عصر الباشا يصل الباحث إلى استنتاج خاصة من خصائص البلاغ فى ال «حديث» تتمثل فى مظهرين متداخلين : أحدهما تاريخى موضوعى والثانى قصصى ذاتى . ويتحصر المظهر التاريخى فى عرض منطيات تاريخية تتصل فى صورة الباشا بطبيعة السلطة السياسية فى عهد محمد على . ويتصل المظهر القصصى الذاتى فى الطريقة التى تقدم بها هذه المنطيات التاريخية ، التى غالباً ما تمكس موقف المقدم والمعارض لها . وفى صورة عصر الباشا يبرز هذا المظهر الذاتى فى تركيز الراوى على الجانب السياسى من ذلك العصر واستغلال كسنتلقت لإثارة بعض مظاهره خلال كامل ال «حديث» وهذا ما دعى إلى الانتقال بالتحليل للبحث عن طبيعة علاقة الراوى بالباشا ولطورها . حيث لاحظ أن هناك تحولاً مطلق المراحل برز فى ظهور التقارب والاتحاد بين الشخصين فى المرحلة الأولى ، وفى انتقاله إلى حالة انقطاع مفاجئ - مؤقت فى مرحلة ثانية ، ثم فى رجوع العلاقة أخيراً إلى حالها الأولى . وانطلاقاً من هذا التحول المطلق ، يمكن استنتاج إحدى خصائص شخصية الراوى متمثلة فى معاناته لاضطراب داخلى عميق ، بين عامل الحفاظ على علاقة التقارب بينه وبين الباشا الذى يبرز إلى الطبقة الحاكمة فى العهد القديم بصورة عامة ، وعامل الارتباط بأهلهما أحد المعبرين عن النزعة الوطنية فى ال «حديث» . وقد يتأثر هذا الاضطراب بدوره مع التغير المرتبك وغير القار لملازمة محمد الميرلس بالسلطة الخديوية والسلطة العثمانية . فهو قد حاش مع والده فترات تغلب حبيده جعلته متردداً بين الدخول فى الحكومة والاندماج فيها ، والمشاركة فى الثورة الوطنية أو الانزلال عن كل نشاط عمل للانفاس فى نشاط فكري . إلا أن هذا التردد يبدو نسبياً عندما نلاحظ أن المشاركة فى الثورة انتهت - إلى حالة سلبية ، إذ فشلوا تحت العودة من جديد إلى محاولات الاندماج فى المذهب الحكومية أو الاعتزال فيها . فتأكد بذلك - للباحث - أن الواقع الطبق للراوى ، والذى استنتجت الدراسة تماثله مع الواقع الطبق للمؤلف ، تطلب على الاضغاضات الآتية وحل محالوات الرامية إلى إحداث طبقة ثورية بينه وبين الطبقة الحاكمة ومنه من مواصلة تحقيقها .

أما الصورة التى يعكسها «الحديث» حالة المجتمع المصرى فى عهد عيسى بن همام فإنها تعد خلال كامل الرحلة الأولى ، ثم تكتمل فى بعض فصول الرحلة الثانية . حيث تمت المقارنة بين بعض

مظاهر التحول المعروى ومظاهر الحياة الشرقية عامة والمصرية خاصة ، وحيث جرى عرض العديد من للشاهد الاجتماعية المحلية فى معرض باريس . وبدأ فحص معالم هذه الصورة بتحديد الظروف الزمنية والمكانية للموقف لها . حيث تبين من تطور الزمن الطبقي ، «الحديث» أنه لم يلع التركيز على فترة محددة يمكن ضبط الاطار الزمني والتاريخي لها . والفترة التاريخية المطابقة للصورة التى يقدمها الراوى عن عصره تنحصر فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وفى فترة حضور البلاد المصرية للاحتلال الإنجليزي بصفة أدنى . وباستعراض الأماكن التى وقع الاضطراب منها لا يبرز عروص اجتماعية من العهد الجديد منحصرة فى المدن ولم تتجاوزها إلى المناطق الريفية والقروية . ومن ثم تتجه الدراسة إلى تحديد جوابات مجتمع عصر الراوى انطلاقاً من الظروف الزمنية والمكانية التى حصر نفسه فيها . ولصفت هذه الجوابات إلى أربعة جوابات كبرى : الجانب السياسى ، والاقتصادى ، والاجتماعى ، والثقافى .

وتحليل الجانب السياسى ، وما تضمنه من صورة التركيب الطبق للجمعية المصرى فى عصر الراوى والتحولات التى تحدثت فيها ، تبين أن وضع الانتقال المجهز الذى تزدى فيه هذا المجتمع ، حل اختلاف طبقاته ، كانت نتيجة لعاملين أساسيين متكاملين :

- أ - عامل خارجى :

تخل فى زخو العالم الغربى ، بمضاوثة المتخوفة ونعته الاقتصادية ، للمجتمع المصرى ، وانتهى بفرض سيطرة عسكرية وسياسية أضمت لمشيئة الحكومة البريطانية فى أواخر القرن التاسع عشر .

- ب - وعامل داخلى :

تخل فى تعلق ثلاث اجتماعية محلية بالحضارة الغربية فاندفعت عناصرها إلى تمجيد هذه الحضارة ، ونعسوا لمظاهرها المادية والمعنوية ، مما ساعد على تهيئة جو نفسى واجتماعى ملائم لتركيز هيئة السلطات الأجنبية على البلاد ، كما تطل فى خدمة بعض الطبقات المحلية ، وخاصة الحاكمة منها ، لركاب هذه السلطات ضامناً لمصالحها الخاصة .

أما الجانب الاقتصادى فهو يستفيد من معالم الصورة السياسية السابقة لبعضى فى تجميع القطاعات الفلاحية والصناعية والتجارية . وخاصة بعد الاحتلال نظام الاقطاع من جهة ، وتلاشى طبقة من جهة أخرى ، وتعاود طبقة من نوع جديد وقتت السلطات الأجنبية الدخيلة حالة دون تطورها . وله نتج من هذا التحول السياسى تحول اقتصادى واجتماعى عميق قلب - أسلم القيم التى يقوم عليها المجتمع المصرى . وجملة ظواهر الجانب الاقتصادى

الحاكمة الجديدة. وكما نلحظ الراوى في مجسم القيم الأصلية التى يدور إلى إحلالها على القيم الجديدة المتدهورة في المجتمع المصرى، فنلحظ المؤلف في إثبات شكل أدنى قاز لـ «حديث». وهذا يقيم الدليل - فى رأى الباحث - على أنها يتألفان فى المجز من تجاوز الظروف الاقتصادية والاجتماعية التى وُجدت لها، وحتى إن تمكن من تجاوزها فكريا فقد خضعا لها عليها.

والواقع أن استنتاجات الباحث، للملابح هذا النوع الأخير، نلحظ - فى تقديره - الحلال للمجسم الرئيسى الذى أصاب الدراسة. ولنلحظ هو ما جنى هنا، لئلا لم تفت هذه صفات هذا أو هناك لى فهم بعض الظواهر الجارية وتعليلها. وإلا كانت قد التزمت فى هذا العرض - جهد الطاعة - كانت الباحث نفسها، فقد كان ذلك، بالإضافة إلى تحرى الأمالة، بقصد الكشف عن حركة الباحث لتجنيبه ومصطفاه، خصوصا أن الباحث قد بذل جهدا كبيرا وعلا مصطفاه فيها، فهذه الكبر من جواربه يتلطف لامة ذكية كلفه، لئلا ذلك لى أصابها وجنتها، كما أنه يملك طموحا مشروعا وامتلاء بالرفعة. إلا أن هذا الحلال للمجسم الرئيسى الذى شاب الدراسة هو هذه «الطبيعة الآلية». ولكن لتزجل تناول هذه المسألة - لأن نصي على نتائج الدراسة إذ أنها مكشفت عن جوانب هذه المسألة على نحو أكثر سطوحا.

لقد لجأ الباحث إلى خاتمة تأليفية بين النتائج التى انتهى إليها إثر تحليل المظهر الأدبى لل «حديث» ومظهره الاجتماعى والتاريخى، بتلخيص الفصل الذى تم خلال الدراسة بين المظهرين، وما قد يتبع من هذا الفصل من تفكك لى أجزاء البحث ومراحله. وإن تكرر النتائج التى وردت أثناء العرض، وإنما ستف عند نتيجة تأليفية يسطرها الباحث هنا :

إن التحول المجهز لل «حديث»، من الشكل الأدبى التقليدى إلى شكل البناء القصصى، عكس الظروف التى تم فيها التحول. إذ أن استعمال الشكل القصصى لم يكن استيعابا منطقيا لمناهة التطور الطبى للواقع المحلى لأنه من الأشكال الأدبية التى ظهرت بظهور المجتمعات الرأسمالية وتوسع الطبقة البرجوازية فيها. كما لم يكن استيعابا اختياريا من جانب المؤلفين، إذ أن ارتباط مصر بالباط الرأسمالى الغربى كان ارتباطا مقروضا، بعيدا عن كونه نتيجة لتطور طبيعى داخل عالم المجتمع الجديد. لذلك لا يمكن أن ننظر - والحديث لإزلال الباحث - أن المؤلفين أبدع شكلا أدبيا جديدا أو طوروا القائمة بكثرة ال «حديث»، بل قد ما عكس هذا الأمر نوع التحولات المقروضة على المجتمع المصرى فى أواخر القرن التاسع عشر، ويقدر ما صرح من التحول المجهز الطبقة التى بنى عليها، واتى أوحش له بالشكل الأدبى لكثرة، واتى تحت كاتبه الحقيقى.

بالمرءة إلى التثيت بالقلم الأصلية التى تدهورت فى خضم التحول المجهز.

ومن ثم تستل الدراسة فى الفصل الثالث من القسم الثانى لبحث «الحركة المضادة لتدهور القيم الأصلية داخل المجتمع المصرى الجديد». وبملاحظة تعليلات الراوى الخفيفة ومتناقضة مع بعض الأشخاص يوضح أن موقفه من التحولات الطارئة على المجتمع المصرى الجديد - مجسم - فى طريقتين متكاملتين، إحداهما عقلية والأخرى نظرية. وتستل الطريقة العقلية فى قيامه برده فعل محسوسة. وتستل الطريقة النظرية فى الآراء التى يبدو مدافعا ومعتزما بها. ومن ثم تأخذ الدراسة فى فحص المظهر المصل لحركته للمضادة، حيث لوسط أنها تأخذ شكل سلسلة طويلة من حركات (خروج - دخول - خروج - حركة - خروج جديد ...) قام الباحث بوضع جدول لها ميزا نوع كل منها والظروف التى جندت لها. وتستنتج الدراسة من فحص هذا المظهر المصل، وما تتالى به من حركات وتتداخل علاقات بين الراوى وبينها فى محاولة تجريبية لفهم الذات وفهم الدليل، على هذه النتائج التى حرص الراوى لى ال «حديث» على أن يؤكد بها جدوى الحركة للمضادة التى قام بها :

ل إعادة النظر فى الذات المحلية

ل تحديد نوع الملاحة التى ينهى أن تربط الذات المحلية بالذات الأجنبية أو الغير.

وللمظهر الفكرى هذه الحركة المضادة شديدة الاتصال بالحركة التجريبية بكل أحداهما الآخر فى كل مراحل ال «حديث»، فالحركة التجريبية تنوقف من حين لآخر بسبب إثارة مسألة استوى موضوعها من الطرف الكائن الذى يوجد فيه الراوى وبعض مرافقه، فيطلق أحد الأشخاص المتفقين معه ذهنيا، فى تحليل نظرى يحدد الحركة ويتأمل فيها. وتقوم الدراسة بمصر هذه المواقف، وبعد تحليل لآفاق بحث الراوى من حل. وطابعه التدهور فى مجسم متدهور، تستنتج من خلال ما عبر عنه الراوى أن المتفقون معه ذهنيا من حركة مضادة سواء فى المستوى المصل أو الفكرى أنها حيلة لتجاهل أساسين :

أ - اتجاه عربى إسلامى

ب - اتجاه وطنى مصرى.

كما نلحظ موقف الراوى، بالإضافة إلى ذلك، من خلال الدفعية الطبقة التى نلحظ من خلالها إلى الواقع الجديد وحصل على وصفه. وقد قاد هذا إلى معاودة معالجة علاقة ميسى بن هشام بمحمد لولميسى، نتيجة للملاحظة الفاتل بين الدفعية الطبقة للراوى والواقع الطبى للمؤلف. وأظهر ذلك أنها تتألف كذلك فى محاولة اجتناب الاصطدام المباشر والعتيف بكل الطيفين : الطبقة الحاكمة القديمة والبقية

من ذلك المجتمع المتصور، ومتوجاتها السلوكية فى التعامل من تيمة وفش وروشة، تشترك فى التعبير عن اتجاه هذا المجتمع نحو تحرى نطع الاقتصادى رأسمال لال على المبادرة الفردية الحرة، مجسم خاصة فى تسابق الفئات لجلب الأرباح ولجربها لطرق شتى كى تنسى ثروتها، لكن دون أن تقدر على تحقيق ذلك عن طريق امتلاك وسائل إنتاج متطورة الاستعمال فى المجتمعات الرأسمالية الغربية. لذلك عبر هذا الاتجاه بدوره عن تردى المجتمع المصرى فى وضع تحول مجهز فى المستوى الاقتصادى أيضا. إذ أربط بالنظام الرأسمالى واندفع فى طريقه دون أن يقدر ضلا على أن يكون رأسماليا، كما أن الثغراء من المستثمرين وجدوا أنفسهم فى طريق التحول الرأسمالى دون أن يكون لهم القدرة على التحول إلى رأسمالين ضلا.

ولم يكن الجانب الاجتماعى أقل تصويرا لمظاهر التحول فى المجتمع المصرى الجديد من الجانب السابق، إذ يرتبط أحداهما بالآخر أشد الارتباط. وترصد الدراسة مظاهر التحول الاجتماعى، كما بدت فى الصورة التى لقنها راوى ال «حديث» وقد شملت هذه المظاهر مجالات مختلفة من الحياة اليومية، وتستل فى تحولات تبدأ من الصور اللغوى، والتحول فى الأعطاف ألفاظية ولأساليب، لتند إلى التحول فى اللباس ووسائل النقل، وفى البناء المعارى، ثم تتأكد فى مظاهر السلوك والتنافس بين المظهر الخارجى والحقيقة الداخلية، وما يستتبع ذلك من تدهور للقيم الأخلاقية والدينية والأصيلة، وما استحدثت من وسائل التسلية، واختلال علاقات الزواج والموقف من المرأة، تأهيل عن ظاهرة التنطق بالباسح.

أما الجانب الثقافى فنلاحظ الدراسة أن «حديث» يورد إشارات عديدة إلى وجود نشاط فكرى وثقافى، لكنها متفرقة وغير مبررة. وبإعادة تجميعها ونسائها نصنفها إلى أقسام ستة كمبرى : التعليم، والأدب، والصحة والنشر، والأخبار والملاحة، والرقص والفن، وباستعراض أحوال هذه الأقسام تبين للدراسة أن الجانب الثقافى يتحد مع الجوانب الاقتصادية والاجتماعية فى التعبير عن تدهور القيم الأصلية للمجتمع المصرى الجديد. وفى إثبات حالة الانتقال المجهز التى تردى فيها نتيجة تحاللت إرادى أو لا إرادى بين قوة خارجية تحملت فى الحبسة الغربية، وقوة عقلية نائمة من شعور بعض الفئات بتخلطها الحضارى فنلحظ أفرادها بمظاهر الحضارة الغربية ولقدلوا دون أن يكونوا قادرين على أن يصحبوا غربين.

على أن راوى ال «حديث» لم يقف عند حد النقل والتصوير، ولكنه تجاوز ذلك إلى التدخل

إلى البنية التحتية للتركيب الاجتماعي . وفصل هذه الطبيعة الاجتماعية للأثر الأدبي هو الكشف عن العلاقة بين بنية هذا الأثر والآثار الأخرى ، ثم بينا وبين البنى الفكرية لدى الجماعة المرجعية التي يتبنى إليها صاحب الأثر . وحتى هذه البنية الفكرية فإنها تتضمن رؤيتين مترابطتين . تعبر الأولى عن موقف الفئة الاجتماعية التي يتبنى إليها المؤلف من الواقع الذي يعيشه (الوعي الابدعيني) ، وتعبر الأخرى عن تصور تلك الفئة للواقع الذي تطمح إلى وجوده نحو نظام أكثر انساعاً وأكثر إنسانية .

ولعل في هذا كله ما يوضح إدراك هذا المنهج لدى تعدد الظواهر وبراكسيا ، وهو ما جعله المنهج يظل حل نفسه هذه المهام ، لتجاوز مبدأ «العلية الآكدة» ، متطلعا نحو آفاق أرحب ، ولكنها أكثر علمية وضبطا في نفس الوقت ، لتكثف من هذه العلاقة المعقدة المحيطة بالمؤارة بين تراكيب الإبداع الفني ، والظواهر عامة ، والتركيب الاجتماعي .

في منتصف الطريق عند فهم على كلى للعلاقة بين شكل الأثر والبنية الاجتماعية . وضمت دراسته نفس المبدأ الذي استعمله : مبدأ «التحول المجهول» .

والمنهج - الذي استعمله - يقول بأن الشكل الأدبي ليس إبداعا فرديا ، بل هو اجتماعي المنشأ ، وأن هذا الشكل يجر من طبيعة المضمون الاجتماعي الذي يتبنى إليه صاحبه . أو كما يقول جولدمان «الطابع الاجتماعي للأثر يمثل في أن الفرد ليس له إمكانية أن يؤسس ، على الأفراد ، بناء فنيا متجانسا يوافق ما يسمى بـ «دولة العالم» ، لبناء من هذا النمط لابد أن يكون من إجماع فني ، يمكن للفرد أن يقدمه إلى درجة مرتفعة من الانسجام وينقله إلى مستوى الخلق الخيالي والفكر المصوري . غير أن نفس المنهج يقول بأن الأثر الأدبي ليس عملا ذاتيا بسيطا ، وإنما هو عمل مركب ، تتشابك علاقاته وتترابط في تراكيب وأبنية ذات مستويات متعددة إلى أن تصل

والباحث يحصد أن استنتاجاته هذه تثبت نتيجة انتهى إليها بعض الباحثين للتبين لاجتماع النقد الاجتماعي (يعبر إلى جولدمان في كتابه : نحو سيولوجيا الرواية) ، ومؤداه أن التغيرات الكيفية داخل أثر ، أو أسلوب ، أو نوع أدبي أو فني ، ناجمة دوما ، حتى إن جرت تغيرات فنية مهمة ، عن محتوى جديدي ينتهي بخلق وسائل التعبير الخاصة به . كما يعتقد أنه يفتي مع باحثين آخرين (يعبر إلى ميشيل زولا في كتابه : الرواية والقصص) في تخليهم للأحالات الروائية ونهجهم من أصول أبنية الأدبية . فندعم أن المؤلف الأول ، ولدى الأبنية ، في أبرز مظاهرها الجمالية هو : المركب التاريخي والاجتماعي والنقسي واللامعي الذي يمثل الكاتب أحد شهوده . فالكاتب لا يؤسس شكلا بل يكتفنه .

غير أننا - معاً - لاحظنا في صحة تراء من يعبر إليها - لا نرى أن استنتاجاته هذه تتوافق معها . حل الأول ، في الحضور التي وقت عندنا البحث ليعبر قد اجسر مستويات العلاقات ، ولم بكل عملية التحليل إلى مراحلها التي تقضي إلى النتيجة التي طلبنا . ويكاد يرتد إلى النظرية - التي رفضها وإسماها «العلية» - وهي النظرية التي ترى أن الأثر الأدبي ، مرة واحدة للمصر . ففراة يحدث من الجذور الاجتماعية والظرفية عاكسا نمائلا مبدئيا (استكشافيا) بينا وبين الأثر الأدبي . ويجدا يكاد يحول القسم الثاني من الدراسة وهو الخاص بجواب «الذات» ، إلى توليف تاريخي اجتماعي ، ويحت في الطرف التاريخي الاجتماعي الذي حاصره ال «حدث» ، ومؤلفه ، ومدى صدق المؤلف في نقل صورة ذلك العصر . ومن هنا كانت «العلية الآكدة» ، تظهر في غير قليل من التفسيرات والاستنتاجات ، حل النحر الذي أشرنا إليه قبل قليل ، حيث عقد نمائلا بين فعل ولوى ال «حدث» ، في جسم القيم الأصلية وبين فعل مؤلفه في صياغة شكل أدبي محدد له .

أما قضية الباحث الكبرى وهي أن ال «حدث» و يجر من شكل أدبي متحول ، نتيجة لظهوره في فترة تاريخية كان التحول في جميع المستويات الاجتماعية من أبرز مظاهرها ، فإنها نتيجة تتضمن تمعيا ، يعود بنا إلى التسميات التي رفضها الباحث نفسه ، والتي يمكن أن تنطبق على كل المؤلفات العربية التي ظهرت في نفس الفترة . ويقتض هذا التسميم دلالة إذا عرفنا أن محمد حسين في دراسته لبنية المجتمع المصري الاقتصادية الاجتماعية ، والتي نشر بها مبدأ «التحول المجهول» في تفسير تركيب وسار هذه البنية ، بذات آثار هذا المبدأ إلى أساسا . فهل يعني ذلك أن كل آثار الأدب المصري المعاصرة تخضع لنفس الترميم والتحليل ؟ وإذا كان الأمر كذلك لما تفسر التبعيات والتطورات التي جرت على أشكال الإبداع الأدبي عامة وعند كل مؤلف خاصة ؟

غير أن الأمر - في النهاية - أن وحيد ثابت لم يمتحى نتيجته إلى نهايتها العلمية المتشعبة ، ووقف

فصول

مجلة النقد الأدبي

لكي تضمن الحصول على نسختك من المجلة احرص على الاشتراك فيها .

نظام الاشتراك محدد في الصفحة الثانية



مؤلفات الدكتور د. هاشم الطيومة

[illegible]

فرايد من المهمات يرضها البئر فارة الفرس
في عشرة اجزاء

هَذِهِ الْأَلْفَةُ تَوَسِّعُهَا الرَّفْعُ وَالْفَتْحُ وَهِيَ
فِي عَشْرَةِ أَجْزَاءٍ

۱. بحدی و مغرور شغلیم دور
۲. اهانم سیرایتی شغلیم دور
۳. آناشدی و دناقتی طرفی
۴. آناشدی و دناقتی طرفی شغلیم دور
۵. عشقونه و داندی شغلیم دور
۶. عشقونه شغلیم دور
۷. عشقونه شغلیم دور
۸. عشقونه شغلیم دور
۹. عشقونه شغلیم دور
۱۰. عشقونه شغلیم دور
۱۱. عشقونه شغلیم دور
۱۲. عشقونه شغلیم دور
۱۳. عشقونه شغلیم دور
۱۴. عشقونه شغلیم دور
۱۵. عشقونه شغلیم دور
۱۶. عشقونه شغلیم دور
۱۷. عشقونه شغلیم دور
۱۸. عشقونه شغلیم دور
۱۹. عشقونه شغلیم دور
۲۰. عشقونه شغلیم دور

الزعماء الطائفة حول الكوفة المنقضية
في مشربهم

الزيادات الطبية من الدكتور داهش والباحثين

- | | | |
|------------------|------------------|------------------|
| ١. فخر بن الحسن | ١. نزار بن زيار | ١. فخر بن الحسن |
| ٢. نزار بن زيار | ٢. نزار بن زيار | ٢. نزار بن زيار |
| ٣. فخر بن الحسن | ٣. فخر بن الحسن | ٣. فخر بن الحسن |
| ٤. فخر بن الحسن | ٤. فخر بن الحسن | ٤. فخر بن الحسن |
| ٥. فخر بن الحسن | ٥. فخر بن الحسن | ٥. فخر بن الحسن |
| ٦. فخر بن الحسن | ٦. فخر بن الحسن | ٦. فخر بن الحسن |
| ٧. فخر بن الحسن | ٧. فخر بن الحسن | ٧. فخر بن الحسن |
| ٨. فخر بن الحسن | ٨. فخر بن الحسن | ٨. فخر بن الحسن |
| ٩. فخر بن الحسن | ٩. فخر بن الحسن | ٩. فخر بن الحسن |
| ١٠. فخر بن الحسن | ١٠. فخر بن الحسن | ١٠. فخر بن الحسن |

ستہ و خمسوں کا کتاباً

الألسنت والنقد الأدبي

في النظرية والممارسة

تأليف: د. مورييس أبو ناضر
عرض: شكري ماضي

في فترات الانحسار العام تسطع الازمة القديمة والتطالفة . وكالعادة في مثل هذه الأحوال يحاول بعض المثقفين التطبيقيين استغلال ما تفرزه المراحل الانتقالية من ركود ظاهري . فيمدون أصنافهم بطرق في محاولة لتزويد وتحوير مقولات وأفكار استهلكت منذ أمد بعيد بفعل حركة الواقع الموضوعي التي لا تعود إلى الزوال

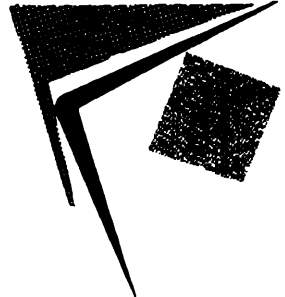
ونلمس ذلك على صعيد النقد الأدبي في الوطن العربي هذه الأيام في المحاولة القديمة الجديدة لرفع شعار الفن للفن . وحسن عروقه بعض الدماء لكيلا يحف غاماً . ومن المفيد أن نذكر أن هذا الشعار كان قد نقل إلينا خطأ قبل عدة عقود . حيث كان عند أصحابه الغربيين أصلاً بمثابة صرخة احتجاج . إلى تحول الفن إلى سلعة في العالم الرأسمالي . لكن بعض نقادنا نظفوه وجعلوه مضاداً للفكرة الالتزام أو الفن للمجتمع

ول هذه الأيام يتم رفع ذلك الشعار من جديد برداء مركزش حادع . ولتحت أسماء جديدة هذه المرة . مثل التباينة أو السبوية أو الألسنية وهي تسميات متعددة لتسبي واحد . ولتتبع الدهورات الجديدة . كما هي العادة - منتشعة بالحرص على أدبية الأدب وفنية الفن . وبادعاء مريضاً للطليعية والدفقة . ومزین بالأحصاءات والحدادول والأسمه المتعاكسة والمتوازیه ! ثم تخدع روجت كثيراً عند المناهج التي تربط الأدب والظاهرة الثقافية بعامة بحركة الواقع الموضوعي

والممارسة . لأنه يبيع للمرء - كما يوحى عنوانه - أن يتعرف على المكونات النظرية والتطبيقية معاً . سين عرض فصول الكتاب بالتتابع كما جاءت به . وسأقف عند أهم النقاط النظرية والتطبيقية . موضعاً ومعلقاً بقدر الإمكان . وسألحق ذلك بكلمة موجزة تناقش أهم القضايا التي يطرحها هذا المسح على الصعيد الأدبي والنقدي والفكري كذلك .

ويبدو أن هناك حساسة للسبوية والألسنية ، إذ ظهر مؤخراً عدد من الكتب النظرية والتطبيقية والمترجمة لهذا المسح الجديد في أنظار الوطن العربي . كما . حصصت بعض المجلات أعداداً خاصة لشرح قصائده ومداخله وما إلى ذلك

ولعل من المفيد أن نعرض هنا لكتاب الدكتور مورييس أبو ناضر - وهو ناقد منحصص على ما يبدو - « الألسنية والنقد الأدبي » في النظرية



رولان بارت ، وأحد رواد النقد البنىوى والأبسى .
بل عند قراءة تصنيف الوظائف يقول الكاتب : إذا
كانت الوظيفة صلاً يقوم به شخص داخل القصة
فان الأسئنة يشترطون أن الأسئنة التى تطرح حول
هوية حامل العمل أو فاعل الوظيفة (أمر إنسان أم
حيوان أم شىء) . وحول أية وسيلة استخدمت
(إفخاف ، عش ، عصف ، للإسائة) . - بتعريف هذه
الأسئنة كلها عاشبة (ص ٢٨) . وحتى عند
إحصاء الوظائف . وهى الخطوة التالية . فإن
الأسئنة يشترطون أن الوضع الأدبى للقصة مثل موضوعة
الزمان والمكان وهويات الأشخاص واستاءاتهم
الطبقية . وصفاتهم الخلقية . كل ذلك لا يشكل
وظيفة قائمة بذاتها . مؤثرة فى السياق العام للقصة
(٢٩) كما يقول ن روب . أما الوضع الأدبى
لأبطال القصة فتتجه عادة الوظائف التالية

- (أ) الأبعاد الفصحى بترك أمله . الأمر يذهب
للعيد . يمتد عن به لجرب حساناً
سحرى . الموت قد يكون أحد أسباب
الأبعاد . الع
- (ب) للنح : (ج) القصص
- (د) الزواج : (هـ) الفصحى
- (و) الإحصاء : (ز) الإسائة
- وهكذا ... الع

ويقدر الكاتب أحياناً أن هذا المخطط للوظائف
قابل للتطبيق فى حالات عدة . فى القصة كما فى
المسرحية . فى السباكا وفى الرسوم المتحركة . وحتى
فى الشعر القصصى . (ص ٤٥) ٢١

لكن خطوات التخليص وحذف موضوعة الزمان
والمكان وعدم الانميا بهوية الأشخاص واستاءاتهم
وصفاتهم ألتأوه الشخصية القصة ؟ ثم عند ذلك ما
الذى يلى من القصة القصة ؟ وأحياناً إذا كان مخطط
الوظائف ذلك قابل للتطبيق على كل شىء ما الذى يميز
الن الروائى عن الرسوم المتحركة أو بقية الأعمال
القصة ؟ فى هذا الأسئنة هذه الأسئنة إشكالية .
وراءاً وأما أنها لا تتفق بالأدب والن . لأهم لا
يعتفون بالتاريخ ولا بالإرادة الإنسانية ولا بتأثير
الزمان والمكان !!

المجلد . هو صريف ميسر . ففلا عن أنه يثير الكثير
من المشكلات التى يحتاج المرء لمناقشتها الى صفحات
كثيرة . ويمكن أن نلخص هنا إلى أن كون اللغة مادة
الأدب لا يعنى بحد ذاته أن الأدب هو اللغة . فالفصحى
مادة الكلام . لكن الكلام ليس مجرد صجر . ومن
البث أن نعرف الكلام بأنه جسد جبرى .

يبد أن الكاتب يقضى ليشرح مرتكزاً آخر فيقول
إن نظرية المستويات التى تأخذ بها الأسئنة على صعيد
الحملة تتطوّر على صعيد النص من خلال عدة
مستويات تقارب معاً هى مستوى الوظائف - مستوى
الأعمال - مستوى السرد - مستوى المعنى . والأسئنة
يعتبرون النص الى نوعين من الوحدات : ووحدات ثانوية
أساسية هى أعمال أشخاص القصة . ووحدات ثانوية
أى أوضاع الأشخاص وأبجاءهم والوحدات
الأساسية هى الوظائف . لكنها تدر عن أعمال
الأشخاص لا عن دولهم ومستاءاتهم البنية .
والوظائف - أسئنة - التى تشكل الحاصل الأساسى فى
القصة . وهى دائماً ثابتة بالرغم من تعدد هويات
الأشخاص الذين يقومون بها . فلو قام أمير بخطف
امراة . وتاجر بخطف فتاة . أو شرير بخطف طفل .
فان الأعمال التى قام بها هؤلاء تدر من وجهة نظر
أسئنة عن (وظيفة واحدة هى . الخطف . أما
الوظيفة الثانوية فهى التى تغلأ الحيز السردى بين
وظيفتين أساسيتين . والكاتب يؤكد أنه سيقتف
عند الوظائف الأساسية فى النصوص . وبعد تحديد
الوظائف الأساسية فى القصة . يتم الانتقال الى خطوة
أخرى بسببها الكاتب والإجراءات التركيبية . وهى
تحويل النص الى حالة متقلة من كل العناصر الذاتية
وذلك باتباع الخطوات التالية :

- (أ) تخليص النص من لغة الفصحى . ووضع بدلاً
منها لغة العوازل : العامل الذات . العامل
للموضوع . العامل المساعد . العامل
العاكس .
- (ب) تخليص النص من جميع الإشارات التى تدل
على المكان والزمان .
- (ج) تخليص النص من جميع العناصر ذات الصلة
الوصفية (أى تلك التى تسمى إلى تطويل
الحادثة) .

وصيلة التحويل هذه - أو التخليص على حد
تعبير الكاتب - يجب ألا تدمش القارى . لأن
القصة عند الأسئنة . تتشارك الحملة من حيث هى
مجموعة من الحمل . (ص ٢١) - على حد تعبير

تعد صفحات الكتاب الى (١٦١) صفحة من
القطع المتوسط . ويتألف من مقدمة وخاتمة بينها
سبعة فصول هى :

الفصل الأول : ألت ليلة وليلة والناس الوظائف .

الفصل الثانى : ألت ليلة وليلة والحر والوظائف .

الفصل الثالث : طواحين بيوت والأشخاص

العوازل .

الفصل الرابع : الأنهار والسرد القصصى .

الفصل الخامس : بقايا صور والرواى القصصية .

الفصل السادس : موسم الهجرة الى الشمال والوصف
القصصى .

الفصل السابع : الشحاذ وعالم المعنى .

فى مقدمة الكتاب . وحتى يوفى الكاتب لمحبته
سمات الحداثة . بهاجم بعنف المناهج التى تعنى بدراسة
إطار الأدب وبعمله وأسبابه الخارجية . وبينها
الكاتب بأنها تقع فى شرك الشرح التليل فى سبها
الى تفسير النصوص الأدبية فى ضوء سياقاتها
الاجتماعية . لأنها لا نصف الأمر الأدبى بالذات حين
تلع على وصف العوامل الخارجية ! ثم يضيف بأن
ودات فعل عدة حدثت ضد هذه المناهج البالية .
تجلت فى التحريض على دراسة الأدب من الداخل .
أهمها المنهج الأسئنى أو علم اللغة العام . وهو الذى
يدعو الى البحث عن خصائص الأمر الأدبى . أى
البنى الحكائية والأسلوبية والإفخافية . لأن الأسئنة
تعنى بوصف اللغة على كل المستويات (صوتية .
تركيبية . دلالية) . فالأسئنة - بهاجم أخرى - هى
الدراسة العلمية للغة فى تطورها الحسى فى الكلام .
أما الكلام الأدبى فهو مجموعة من الحمل لها وحدتها
المعيرة ولها فروعها ودرجاتها . والأسئنة
يعاملون مع النص الأدبى كما يعاملون مع الحملة .
لأنهم كما هو مطلق عليه أسئنة قابلة للوصف على
عدة مستويات (صوتية تركيبية دلالية) ومن هذه
المستويات يلمس القارى كلاً ما هو الأدب عن
هوية . لأن أى أثر لغوى غير أدبى هو مجموعة من
الحمل القابلة للدراسة . ثم إن صريف الأدب بأنه
جسد لغوى (ص ٨) وبأن قرأه اللغة أو مجموعة من

وحل صعيد التطبيق سبب أكثر تناقضات المنهج ، ومتطلب النصوص وسببنا أصحابا ...

في الفصل الأول ، ألف ليلة وليلة والناس والوظائف ، يفتى الكاتب عند مسألة تاريخية النص فيفتح في فحيطات وتناقضات فاضحة ، ويلجأ - ربما بسبب ذلك - إلى جارات نهرية ، فيقول إن كل قراءة تصل على نص ما مهددة منذ البداية بتاريخ النص الذى تقرأ . ويضيف بأن رفض تاريخية النص (وخاصة النص موضوع البحث ، أى ألف ليلة وليلة) يعنى المدخول في مجالات كلامية مع صانعي هذا التاريخ (أى مجموعة القراء والتقاد والمترجمين) . أما بقوله يعنى التوافق مهم حول تحديد ماهية قراءة النص وكاتبه . وبين هذين الموقفين اللذين يقدمها الكاتب يستلخ حين يختار موقفاً ثالثاً في قراءة ألف ليلة وليلة . وهذا الموقف لا يتخلل من علاقة النص ببلده وتاريخه 11 ولا يخلص النص من الأفكار السابقة التى حدثت ميكانيكته وحددت ذاته الظاهرة والباطنة 1 وإنما يسعى إلى استيعاب هذا التاريخ كلها دفعت الحاجة ، ومن ثم تسخير (المفهوم هنا على التاريخ) بشكل يتماشى مع التبع الذى ارتبطت به قراءاته ، وهو جعل القراءة اللطيفة للنص . من علم النص الأدبى إلى علم الاجتماع وتاريخ الفنون والأفكار (ص ١٦) فع أن الكاتب قد رفض أية علاقة بين النص والواقع الخارجى ، ودعا إلى دراسة النص من الداخل فقط فكانت زاه في هذا الموقف الثالث على حد تعبيره مسطراً إلى الإرتكاز على «خارجيات النص ، كما سماها سابقاً ... لكن الأهم من هذا أننا على صعيد التطبيق لا ننسى أى أثر لاستيعاب التاريخ أو تسخير ، بل لا ننسى أن الكاتب يتحدث عن نص اللياليل والأحزاب من هذا أن الكاتب يقرر بعد ذلك بقليل أنه سيعز على الوظائف الأساسية بعبارة بيان النظام الذى يحكم في عناصر النص بجمعة . ثم يضيف ملاحظاً كلامه السابق - وذلك لأن عقلانية النظام غدت بديلاً عن عقلانية الشرع والضمير [نذكر هنا بأن الشرع هو دراسة علاقات النص ، والضمير هو ربط النص بواله الاجتماعى التاريخى] التى اقترعت باقتراض البحث عن سميات الأقباء وعقلها (ص ١٧ وما بعدها) ؟!! ثم ينتهى الكاتب بوضع عطل للوظائف هو النظام الذى يتحكم في نص اللياليل وهو لا يتخلل من عطل - الوظائف الذى أشرنا إليه قبل قليل .

وفي الفصل الثالث ، ألف ليلة وليلة والبحر الرطاف ، يعرف المؤلف القصة بأنها مجموعة من الوظائف (ص ٥٧) ، ثم يقوم بتصنيف الوظائف إلى وظائف المنع ، غرق المنع ، الحظف ، استعادة الحظف ، الإساءة ... الخ ولا شئ غير ذلك .. ثم يتحدث عن مزاجية الوظائف أو تعاقبها ويقول إن مدة وظائف قد تتألف لتكون وظيفة إيجابية تقابل وظيفة سلبية سابقة على الإساءة . ثم يصل إلى نتيجة هي أن النتائج الزمنية للوظائف ليس على نفس الوتيرة ولكن ماذا يعنى ذلك ؟ ولماذا ؟ وما فائدته لنص اللياليل ؟ هل زادها فيه أم جعلها رديئة ؟ أم أنه ميزها عن غيرها من الأشكال ؟ كل هذه الأسئلة لا تدور بالطبع في ذهن الكاتب ولا يستطيع منهجه أن يقرب منها فضلاً عن أن يجيب عنها .

أما المحيز الزمانى والمكاني للبطل فيستل في أروع محطات تبعاً لتصنيف الوظائف هي : اللعاب ، الاتصال ، العودة ، الوصول للفتح . وهذه المحطات تنبئ بالشكل التالى :

اللعاب	الاتصال
العودة	الوصول

وهذا المحيز الزمانى لا يرضع أو هو في اللياليل أم في قصة أخرى ، لأن هذا الحظف بعد تجريباً شديداً للزمان والمكان ، وهو بعبارة - في التحليل الأخير - عن الرؤية السكونية لدى الأنسنيين .

وفي الفصل الثالث ، طواحين بيهوت والأشخاص العوائل ، ترداد خطوات المنهج ومركزاته الفكرية وضوحاً ، إذ يعرف الكاتب الأشخاص أنسياً بأنهم ليسوا كائنات نفسية بل مشاركون ، فالنفس من وجهة نظر أنسية لا يحدد بميله أو استمداداته البينية أو الحظية بل بمولده في داخل القصة . ولتوضيح يضيف الكاتب أن الكلام عن موقع الشخص في داخل القصة يعنى بكلمة أخرى الكلام عن شخص يحمل صلاً ما ، شخص يلعب دوراً ما ، ومن ثم يتم إلى هذا الشخص أو ذلك كوظيفة تحررية ولا شئ آخر (ص ٦٠) فتجديد الشخص بالعمل الذى يمله أو الفعل الذى يضطه ينبع من مفهوم صرف تحررى (ص ٦١) ، لأن الفاعل التحررى على مستوى الجسلة هو الذى يقوم بالفعل ، وهو ذاته الفاعل الذى على مستوى القصة . وهنا يقدم الكاتب تعريفاً جديداً للقصة ، حيث تصبح القصة مجموعة أفعال أو مجموعة أفعال ، تقوم بها جماعة من العوائل يصل

حدها إلى ستة هي : العامل الذات ، العامل الموضوع ، العامل المرسل ، العامل المرسل إليه ، العامل للمعكس ، العامل للمساعد (سيأتى شرح ذلك) . ثم يضيف - وهو الذى يدعى المحرص على الخصائص الأدبية في الأثر الأدبى - وهذه العوائل موجودة في كل فعل تواصل ، سواء أكان فنياً أم فلسفياً أم سياسياً (ص ٦١) ، بل إن توزيع العوائل أثبت قابليته للتطبيق على كل مجالات الحياة ، وهو يشكل في نهاية المطاف البنية الأساسية لعالم للنص مما تنوعت هذه البنية وتعددت من مجتمع إلى آخر (ص ٦٢) وهذا يؤكد أن هذا المنهج لا يعبر أى التقات إلى استقلالية الأدب والفن وإلى قوانينها الخاصة ، ومن ثم يصبح حاجزاً عن القيام بالمهام التى يدعى أنه وجد لأجلها ...

وفي طواحين بيهوت ، يظهر توزيع العوائل عبر عطلتين يحددون عدة وظائف ، هي من باب التذكير : المنع ، الإساءة ... الخ هذه الوظائف ورواها أشخاص يمثلونها في النص ، لكن الأنسنيين لا يفرقون بين الإنسان أو الحيوان أو الرلم ، لأن لهم عديم والأساسى هو وصف الوظائف ، أن المثل كما نصوره انطلاقاً من وصف الوظائف التى تشكل هيكل القصة ، من دون الأخذ بالاعتبار طبيعة المثل ، فقد يكون حيواناً أو إنساناً أو جناً ، أو يكون فكرة أو شيئاً ما . كما أن صياغة المثل لا تتم بناء على الوظائف أو الميول التى تنفذه إلى القيام بها العمل أو ذلك ، وإنما على أساس الأفعال التى يقوم بها ، وما يقرب على هذه الأفعال من نتائج داخل السياق العام للقصة (ص ٦٣) .

وفي طواحين بيهوت يخطر الكاتب إلى تخفيض عدد العطلتين (الشخصيات) لكنزيم ، ثم يحولهم إلى عوائل كى يبنى له الكشف عن البنية المذكورة على حد تعبيره :

(أ) لغة العامل الذات والعامل الموضوع :

- العامل الذات : هو البطلة نجمة :

- العامل الموضوع : هو الشئ المفقود للشئى المفقود إليه ، ويعدده الكاتب بطموحها إلى تكملة دراستها في بيهوت .

(ب) لغة العامل المرسل ، والعامل المرسل إليه :

- المرسل : هو نجمة أيضاً (إذ يقول المؤلف إن العامل الذات يتدجج في العامل الموضوع في طواحين بيهوت) .

- المرسل إليه : متابعة الدراسة وهالي الراعي
ورمزي رعد (كذلك يتدمج هذا العامل
الموضوع بالعامل المرسل إليه) .

ويجلس الكاتب إلى نتيجة مؤداها أن
هلين الاتسماجين لها وقع دلال ، إذ
يكشفان عن السبات الفردية للطفة ! ويقرر
في الصفحة ذاتها (ص ٦٥) أن هذه الفتات
تبدو متآيزة وغير متدجة في ألف ليلة وليلة .
ولا يذكر الكاتب ما الذي يترتب على هذا
المايز !

(جـ) فئة العامل المساعد والعامل الماكس :

- الماكس : أخوها جابر وصديقه حين
القومي فقط .
- المساعد : الأم فقط .

هذا التضم يوضح كيف يتم في المنح الأسنية
لجريد البيئة والمجتمع ، واختزال الشخصيات الفنية .
فخصية ابنة الحنوب ، التي تبحث عن الحرية والهوة
وعروة لبنان ، تختزل إلى نمية التي تبحث عن
دراسها فقط ، العامل الماكس فية في عنها
ومعاناتها ليس هو المجتمع وبينه ونظامه (هذه
الكلمات المحية لدى الأسنيين والتي يستخدونها في
غير موضعها) بل أعوها فحسب ، الذي يحاول قطها
لأنها تسكن في بيت القرواة الست روز ١ والعامل
المساعد ليس الوعي والثقافة والمخبرات التي اكتسبها
نمية نتيجة تجاربها المتعددة ، بل الأم التي أعطتها
عدة ليرات لتدفع قسط الجامعة . ثم إذا كان
الأسنيين يركزون على الوظائف التي تشكل وحدها
هيكال القصة - على حد تعبيرهم - فهل يمكن أن نعد
اعتداء جابر وصديقه على نمية وظيفة ثم عاملاً
معاكساً أهم - بالنسبة للسائق الروائي - من اعتداء
اسرائيل على مطار بيروت ، أو انتفاضة الطلاب
وإصابة نمية فيها ، أو الطائفية وأقواها في زواج
نمية ، وهي الماود الرئسية في رواية طواحين بيروت
التي تصور الصراع في لبنان إثر هزيمة يونيو . ومع أن
الرواية تقدم شخصيات نموذجية (بمعنى لوكاشي) فإن
الكاتب يذهب في تحليله - ونموذج العرامل في
القصة (ص ٧٠) إلى أن الذي يحرك نموذج
العوامل هو الشهوة أو التوق فقط ، وهو ينشئ إلى
هذه النتيجة بعد استخدام جدولين توسي الدقة
والعلمية ١١ ثم يقسم الملتين أدوارهم في القصة من
خلال دائرة أحلامهم فقط ، ويجلس إلى القسم التال
الذي لا يخلف من المخطط السابق :

(أ) البطلة : نمية ، وهي في عهد أحلامها وليس
في عهد ما حصل به من صلات فكرية أو
حصال عقلية أو مخاض فكر هذا الشخص أو
فالك :

- تحرق الموانع .
- تعرض نفسها للتجارب .
- تفضل في تجاربها كلها .
- المغرب من الجمع والجزء إلى القدايين .

(ب) الشخص الموهوب فيه أو الشيء الموقر إليه :

١ - الجامعة : حلم نمية الأول كلها غالباً .
٢ - رمزي رعد : حقة في تحقيق أمانيا ،
أقدها حدرتها .
٣ - هالي الراعي : يهرب من الزواج بنمبة
بالنسيوف .

(جـ) للمعين ، المعطى :

١ - المعطى : الأم تعطى نمية المال .
الأب يدفع أقساط نمية للدراسة .
٢ - للمعين : هالي الراعي يعين نمية عندما
وقفت أمام الجامعة .

زنوب : تساعد نمية في حياتها
اليومية .
ماري : تساعد نمية .

الست روز : تمنع نمية بليوتها في غرفة من
غرف بيتها الكبير .

(د) للمسي ، المعطى :

١ - المسي : أوديت تحير جابر بأن لأخت
نمية لثلاثة عاشقين . الست روز وأكرم
الجردي يفران بنمبة .

٢ - المعطى : جابر يضرب أخته في
المهيدة ، ويسعى لقطها في بيروت .

حسين القسوي يشطب نمية بالموسى في
وجهها .

والكاتب يقرر بعد ذلك أن هناك بعض
الشخصيات التي تتمدد دائرة أحلامها . فلهذه يتحول
إلى شخص موهوب فيه ، للماكس يتحول إلى
مساعدة . ولكن ينبغي التنبيه هنا إلى أن التضم لا
يأخذ بعين الاعتبار الظروف التي تمت فيه الإحالة أو

الإساءة ، ولا الهدف منها . ويضع تشويه الشخصية
الفنية ومواقفها حين نلاحظ أن هالي الراعي يوسع
مع فئة للمعين لأنه أمان نمية عندما وصلت أمام
الجامعة ، ثم يوضع في فئة الشخص الموهوب فيه لأنه
يهرب من الزواج بنمبة بالنسيوف لأنه مسيحي
ماروني ونمبة مسلمة شيعة كما لذكر الرواية . لكن لا
يهم بذلك كما صرح ؟ ثم إن الست روز التي آوت
نمية في منزلها لتستغل جمالها وتفرجها ، تدرج الست
روز في دائرة للمعين مرة (لأنها آوت فحسب) وأخرى
في دائرة للمسي (لأنها غررت بها) . لكن الكاتب
يستنتج من هذا المخطط أن الأشخاص في طواحين
بيروت ينقسمون إلى سكونيين ، وهم الذين يحافظون
على تطور نفسي واحد ، ودينانيين ، وهم غير
للتشفيين نفسياً . ثم يخلص إلى القول إن «دينانية
الأشخاص وسكونيتهم تكشف أن الزواج الفني
الذي يتشكل منه الأشخاص في طواحين بيروت
نموذج مبني على مفهوم يذكرنا بفصل
الكلاسيكيين ، حيث البخل بظل غيلاً ، والأب
يظل أباً ، والمرأة العاشقة تظل عشقة ، ولا مجال في
نموذج من هذا الطرح لأشخاص أنصاف ملائكة أو
أنصاف شياطين ، فهم إما ملائكة أو شياطين»
(ص ٨٠) .

هذه هي النتيجة التي تنتهي إليها الدراسة الأسنية
للطولة التي تدعى أنها تنتم بالأثر الأدبي فقط ،
وبالكشف عن بينة الفنية ونظامه . وبالطبع لابد أن
يلاحظ المرء مقدار الطاقة الضائعة حين يلمس أن
هذه النتيجة - لو أنه سلم بصحتها ، وهو أمر غير
يمكن على أية حال - يمكن أن نستخلص بشكل
أوضح وأبهر دون تشويه للشخصية الفنية أو اختزال
لمواقفها ، ودون هذه التفصيلات والمجادول واللف
والدوران في حلقة مفرقة . هذا فضلاً عن أن
شخصيات طواحين بيروت لا يمكن أن يطلق عليهم
ذلك التصنيف . فخصية ابنة الحنوب تنقل إلى
بيروت للدراسة الجامعية ، وهناك تشترك في
الانتفاضة الطلابية ضد السلطة ، وتشارك في محاربة
الطائفية ، وتلتق برمزي رعدوه هالي الراعي الذي يفر
بها تتحول إلى يومية ثم تنضم إلى أحزاب سياسية
وتكتشف زيفها ، وتعمل في ثقافة حال الرفأ ، ثم
تنضم إلى المقاومة الفلسطينية . هذا ساردا
باختصار ، فهل هي شخصية ملائكة أو
شياطينة ؟! وحتى رمزي رعد ، الذي يقول عنه
الكاتب «رعد الرعد الحيايل اللامع على التناك جميع
الأرباب التي يلهم عليها الجمع» (ص ٦٤) - رمزي

رعد هذا ألم يشارك في ترجمة نجية وفي الاضافة الطلاية ؟ ألم يتعرض لاحتفال السلطة اياه بسبب مقالاته التحريكية ومواقفه الرائدة للطلاب والفضلاء ؟ صحيح أنه انتهى الى انتهازه ونجيس ، لكن شخصيته هذه لا يمكن وصفها بأنها شيطانية بحث أو ملائكية بحث - والأدلة كثيرة على ذلك ... ولكن الأهم من هذا هو سؤال الكاتب بعد حاله الطويل : أين الرواية ؟ وما الذي جعل من طواحين بيروت عملاً فنياً ؟ وهو ما يريد أن يكشف عنه بواسطة منجيه الجليل . ثم أين بنية الرواية الفنية ؟ وأين نظامها أو علاقتها التحية الخفية ، التي لا يستطيع أن يراها - هل ما يبدو - سوى الكاتب وزملائه من البيرويين والأكسين ؟ وأخيراً أين علم اللغة العام وتطبيقه على لغة طواحين بيروت التي لم يتكلم بها الكاتب كلمة واحدة ؟!

غير أننا لابد أن نجعل الكاتب للإجابة عن تساؤلاتنا ، لأنه يحتاج في الفصل الرابع «الأبطال والسر القصص» بأن دراسته لألف ليلة وليلة وطواحين بيروت حاولت أن تكشف عن المادى التي تحدد أشكال المضمون من دون أن تنفى من قريب أو بعيد بأشكال التعبير . وهو الأمر الذي يسبى لإبرازه في دراسته لرواية الأبطال . ولكن الكاتب لا يحاول أن يفسر ما يجنيه بشكل المضمون وشكل التعبير . فهل هي ثنائية الشكل والمضمون من خلال الأسمية هذه المرة ؟! قد يكون ذلك ، لكن الكاتب يركز في رواية الأبطال على الوظيفة الفنية للزمن الروائي ، معتبراً ذلك جانباً من جوانب أشكال التعبير . وهو يفهم الأزمنة في الرواية إلى ثلاثة :

(أ) النسق الزمني المماثل :

أى العودة إلى الماضي من خلال الحاضر ، وينتقل في الرواية بالعودة إلى الوراء لاكتشاف إنكار إسحاقيل العاروى لصالح كامل .

(ب) النسق الزمني الصاعد :

صعود زمن الأحداث من الحاضر إلى المستقبل ، وهو يوازي زمن كتابة القصة .

(ج) النسق الزمني المنقطع :

هذا تنقطع الأزمنة في سيرها من الحاضر إلى الماضي أو من الحاضر إلى المستقبل لتستقبل زمناً آخر يوسع مدة جريان الأزمنة بالحام أحداث جديدة تشكل أحياناً فصلاً صغيراً في داخل القصة الكبيرة .

وبشعر بعد ذلك إلى المفارقات الزمنية ، فيذكر أن استرجاع الماضي يتم عبر ذاكرة فردية (أنا) وأن استشراف المستقبل يتم عبر ذاكرة جماعية وأنا فردية . ويحاول الكاتب أن يحدد ويفصل فيما يسببه تقنية السرد القصصى فيذكر منها :

(أ) الخلاصة :

تلخيص عدة أيام أو أسابيع أو سنوات في مقاطع أو صفحات قليلة دون المحرور في ذكر التفاصيل مثل (الدراسة المتوسطة أسطنياً في مكان ، والإعدادية في مكان آخر ، وما هي الجامعة تلقى لي الخ ،

(ب) الوقت :

الوقوف بقية التأمل في مشهد أو لوحة أو شيء ما .

(ج) الخلف :

مثل «ومرت عشر سنوات» . ومع أن مثل هذا الاستخدام يمر تعبيراً ساذجاً وسطحياً عن التغير فإن الكاتب يقول إن الخلف يمسك معاناً راوى الأبطال لتفل الزمن وبصاته .

(د) المشهد :

توالى الأحداث بكل تفاصيلها ، أى أن المشهد على عكس الخلاصة . والكاتب ينطلق في هذه القضايا من مقولة أرسية مفادها أن تفاصيل الأزمنة تدل على قصة حمل جلال بحث ، لا يؤثر على الأحداث من حيث الماهية والوجود ، وإنما من حيث الصياغة والتزيين (ص ٨٥) ولابد أن نشير هنا إلى أن ترتيب الأحداث في رواية الأبطال يؤدي إلى تفاصيل الأزمنة ، أى أن تفاصيل الأزمنة هو نتيجة لتزيين الأحداث ، ومن ثم فإن تفاصيل الأزمنة جزء من ترتيب الأحداث . ولا نستطيع تباعاً لذلك أن نفصل بين تفاصيل الأزمنة ووجود الأحداث . ثم إن ترتيب الأحداث بشكل متناوب ، وتفاصيل الأزمنة ، يهدف إلى تأدية أغراض فنية وتكرية معاً (سنشير إليها بعد قليل) ، إذ لا وجود لما يسببه الكاتب بالحلم الجبوت ١١ وفضلاً عن أن التقسيم المذكور للأزمنة لا يمتدى حمود الرصف لأن الكاتب يخلص إلى نتيجة تسم بالتصميم الشديد ، مفادها أن تفاصيل الأزمنة يسى لإيجاد نوع من التأثير

الفنى المباشر على قرائه ومستعبيه ، وذلك من خلال خلق نوع من التأثر الدرامى يستمدى التشويق والتعجب لدى القارىء بالتركيز على عمل لم يته بعد ولكنه ابتداء جرياً (النسق الصاعد) ، أو بالتركيز على عمل قام ولكنه عباط بالأفكار (النسق المماثل) أو بالتركيز على عمل يشبه بحر التنقيذ (التقسيم) (ص ٩٣) وهذه النتيجة تطرح سؤالاً مشروعاً وهو أن الكاتب اضطر إلى ربط توظيف الزمن بالخلق ، أى بشيء خارج النص ، وهو الأمر الذى شدد في رفضه منذ البداية ، ومن ثم فهل يفرض ذوق الجمهور أحياناً ... شكلاً فنية معينة ، أو توظيف تقنيات محددة ؟ ثم هل يؤدي تطور نوعية الجمهور إلى استخدام تقنيات جديدة ؟ هذا فضلاً عن أن المرء لابد أن يشير إلى أن دراسته الكاتب للزمن الروائي وتناجه جاءت مبسرة لفؤائف الأبطال بخارج توارىخ مهمة تنمى فيها أحدثت روايته هي عامي ١٩٦٨ و ١٩٧٧ وهو اختيار له وظيفة مهمة بلا شك ، ولكننا لن نقف عند ذلك درماً للإسهاب ، وسنكتفى بالمقول إن تفاصيل الأزمنة ووظيفتها في رواية الأبطال لا يمكن أن تحلل بعيداً عن المكان والشخصيات ودولة الأدب المستندة من العالم الروائي ، فالأدب يريد من خلال تفاصيل الأزمنة أن يجعل الزمن الروائي خادماً للمكان ، ولذلك يفقد الزمن أهم خصائصه ، أى التتابع ، أما المكان فهو واضح جداً ، وهو الأمر الذى يهدف من وراءه الأدب إلى أن يقول إن المكان - أى بغداد - قد تغير بعد ثورة تموز ١٩٦٨ ، في حين ظلت بعض الشخصيات الهسارية المتطرفة متشبثة بمقولات جامدة ومواقف متشعبة ، أمثال إسحاقيل الهاروى . وكذلك يهدف الأدب من خلال العودة إلى الماضي (أو تقنية النسق الزمني المماثل على حد تعبير الكاتب) إلى الكشف عن ماضى الشخصيات بما يفسىء لحظتها الحاضرة ، أى أنه يريد أن يوضح أن تشنج إسحاقيل الهاروى هو صفة ملازمة له أو جزء من طبيعته . والأدب يهدف بالطبع إلى إعادة العودج ، لدرجة أنه بعد استشهاده مع المقاومة الفلسطينية نوعاً من الانتصار ، في الوقت الذى يريد أن يسرع فيه - بالمقابل - مواقف لصالح كامل الذى يتناوب مع السلطة

وفي الفصل السادس «موسم الهجرة إلى الشمال» والوصف القصصى، ينتقل الكاتب إلى دراسة عنصر آخر هو الوصف. وهو يبدأ بمقولات نظرية أهمها أن السرد يطلق القصص في الزمان، والوصف يوقظها في المكان. وأنسباً يكثر في السرد الأفعال التى تدل على الحركة، أما في الوصف فتكثر الأفعال التى تدل على الحالة. ثم يقسم الوصف في رواية الطب صالِح إلى :

١- وصف الأمكنة :

فالصانع يقضى أن الشمال (لندن) والجنوب (السودان). ووصف الأمكنة في الجنوب هي : وصف النهر، القرية، الدار، أما في لندن ليختلج الهرز الحصب، والقرية تصيح مدينة ملأى بالخانات والأندية، والقرية تملو مقبرة، وهي رمز الاخلاق والياس.. ويخلص المؤلف من هذا إلى أن المكان هو بنية أساسية في عالم للفن : فالجنوب = الطهر والبراءة، والشمال = الفس والفوضى.

٢- وصف الأشخاص :

يتبين في المكانين، فأشخاص الجنوب أكثرهم رجال، وأشخاص الشمال من النساء. ووصف البطل يتم على الأصعدة الفيزيولوجية والنفسية والاجتماعية. أما وصف أشخاص الشمال فيذكر على المقام الجنسية. فوصف الشخص يختلف باختلاف الانتماء الجغرافى، وهو وصف وظيفى، يعبر عن وحدة الوجود بين الإنسان والطبيعة، وبين المكان والوضع الذى هو فيه.

٣- وصف الأشياء :

تختل أوصاف الأشياء في رواية الطب صالِح، باستثناء وصف واحد للوحة جين موريس.

وأخيراً ينتهى الكاتب من هذا الفصل إلى أن ووصف الأمكنة والأشخاص والأشياء في القصص لا يقل أهمية عن سرد الأحداث والأعمال. وبالوصف يحدد الحدث، بأحد هويته، يحدد سرّاً للحياة بكل أبعادها (ص ١٤٥).

وبالطبع له لا يدرك القارئ قصد الكاتب بقوله «مرح الحياة» ثم أنشطته ومركزاته النظرية، كما أن وصف الأمكنة والشخصيات لا يقتصر على ما ذهب إليه الكاتب من الفس والبراءة، بل يمتد

إسقاط لنسبة الكاتب وسيره ومجموعه وزمانه (ص ١١٣). ومع التحفظ على كلمة إسقاط التى يوردها الكاتب من عنده لأن هذا الحكم يبدو تصفياً وسلطاً، فضلاً عن أنه يتناقض مع ما قرره الكاتب قبل قليل من أن الكلام يعكس بصيات قائله ويحدد المثلث ! بل إن الكاتب يقضى أكثر من ذلك في إسقاطاته الفكرية الآلية حين يقرر أن تعدد الرواة في بقايا صور واختلافهم من حيث التوجهية والاهمية ويعكس توجهية قصصنا التى تنتمى إلى الأدب البيروغرافى أو السيرة (ص ١٣) وهو هنا يحاول إيهام القارئ - الذى يعرف أن بقايا صور سيرة ذاتية بدقة متناهية - وكان الأول قبل ذلك أن يعرف الكاتب الأدب البيروغرافى أنسباً، هذا إذا كانت الأسنية تعزف بذلك النوع من الأدب. وتبدو إسقاطات الكاتب هنا في أن نتيجته هذه لا يمكن أن تكون مستنبطة من دراسته الأسنية لأن هناك روايات سيرة لا تستخدم سوى راو واحد وهو النوع الغالب، ثم إن بقايا صور وإن كانت حقاً تروى جزءاً من سيرة حياة حنا مينة فإن الاختلاف في توجهية الرواة لا يمكن أن يقف دليلاً على ذلك، لأن هناك روايات غير بيروغرافية تستخدم ضهار متعددة. هذا بالإضافة إلى أن بقايا صور والمستنق - وهما روايتان لحنا مينة تشكلان ثنائية من الممكن قراءتها بعيداً عن النوع السيرة على الرغم من المادة التسجيلية والوصفية، لأن حنا مينة يركز فيها على الأبعاد الاجتماعية والتاريخية للفترة التى يصورها

وإذا كان تعدد الرواة وسيلة فنية لجلب اهتمام القارئ - ولتقديم للمادة الروائية بموضوعة أكبر، فإن الكاتب يستخلص حكماً آخر لهذه التعددية فيقول : «وهذه التعددية في الرواة هي صفات فنية توسلها الراوى الأول الذى هو القاص ليؤكد أحياناً على واقعية ما يروى وأحياناً ليخفف من هذه الواقعية» (ص ١٢٢) وإذا كان المرء يعرف هدف الرواى من التأكيد على الواقعية فإنه يتشامل عن هدف حنا مينة من التخفيف من الواقعية أحياناً ؟

الجديدة بدعوى أنها أرست إجابات بنيتي نتمينا ..

من هذا يتبين أن تدخل الأثرية يهدف إلى أغراض فنية ومكرية معاً، نفرضها في التحليل الأخير رؤية الكاتب، أى موقفه، حيث إن الرؤية القصصية عند الأسنيين تسمى شيئاً آخر غير الموقف أو الحلم، كما سنرى في الفصل الخامس، بقايا صور والرواية القصصية.

وفي هذا الفصل يستند الكاتب على مقولات أسنية تتناقض والمقدمات الأولى، إذ أن الكلام الأدبى هو - ككل كلام - واقع أسمى قابل للدراسة. هذا الكلام بتجسده على الورقة أو آية وسيلة أخرى يعكس بصيات قائله، ويحدد الخطاب الذى تتوجه إليه أنا القائل. إن الحوار بين المتكلم (القاص) والخطاب (المتلقي أو القارئ) يكشف عن البس الذى ينجم على كل كلام أدبى من حيث تأكيد هذا الكلام أحياناً على هوية القائل وأحياناً أخرى على هوية الأحداث المروية (ص ١٠٨). والرواية القصصية بناء على ذلك تنبع من مفهوم القول وقائل القول. فالرواية القصصية عند علماء الأسنية هي جلاء هوية الراوى أو الرواة الذين يروون بقايا الصور من جهة، وتحديد موقع كل راو بالنسبة للآخر من جهة ثانية، وهى وجه من أوجه أشكال التعبير كذلك أوى الطبعين على بقايا صور بين الكاتب أن حنا مينة يستخدم ضهار متعددة في روايته، فهناك : «أنا الراوى حنا»، «أنا الراوى الحاضر»، «الرواة الحلم»، «الرواية الأم». ويقول إن الأصل هو الراوى الأول، لأن بقية الرواة يتفرعون عنه أو هو يتضمن شخصياتهم. وهو يؤكد حضوره بقاء لشكل الذى تبرز منه الصفحة الأولى وكانوا يجرعون بأى المريض على محمل، وكانت أمى تبكى وراة. هذه الباء كما يقول الكاتب هي بقاء جالية أكثر مما هي بقاء واقعية مرتبطة بهوية القاص. فالقصة التى تروى بصيغة المتكلم هي ثمرة اختيار جمال راع أكثر مما هي علامة على بوح الكاتب أو اعترافه (ص ١١٠) ويضيف الكاتب مباشرة أن بقاء المتكلم هنا هي الراوى الثانى الذى سيأخذ على عاتقه رواية بقايا صور من البداية حتى النهاية.

أما تعدد الرواة في بقايا صور فإنه يبنى على حكماً خطيراً، حيث يقول إن تعدد الرواة، أى استخدام ضهار متعددة، يكشف في التحليل الأخير نوعاً من الجدلية بين القاص ووصفه غير راو أو أكثر ويقضى على الوهم القائل في تاريخ الأدب إن الأمر للفنى هو



يشمل تصوير العلاقة الدرامية بينها . والصراع ليس بين الطهارة والفساد ، بل بين الجنوب المستل والشمال للتصوير . لذلك تبدو للعارضات الجنبية الصيغة مشحونة بالقوة ، الثورة على الإنجليز كلهم ، والاستعمار الغربي بجماعته . وهو من خلال وصف الشخصية يريد أن يدل على خطأ نظرة أهل الشمال إلى الجنوب ، وليس الوصول إلى تلك النتيجة العامة التي تقول إن وصف الشخصيات يختلف باختلاف الانتماء الجغرافي .

وفي الفصل السابع والأخير «الشحاذ وعالم المعنى» تم دراسة الوظيفة على مستوى آخر ، فهي هنا وحدة ثقافية تحمل معنى معيناً في داخل نظام من المعاني الجاهلية . ويرتد الكاتب بليق شتولوس ، إذ يرى أن للثقافة في الحكاية ليس ملكاً وحسب ، وأن الرأفة ليست راحة وحسب ، بل هي مدلولات تندرج رسائل حية من خلال مشاركتها في بناء نظام فهاهي ؟ الوظائف تندر معاني للمعاني أو كلمات الكلمات من حيث إنها «تعمل على مستويات ، مستوى اللغة ، حيث نعني ما نعني من معان ، ومستوى اللغة للأدبية ، حيث تعبر عن معان فوقانية (كلام) . إن الوظائف - بكلمة أخرى - تندرج أرحاماً عقلية تعبر عن حلاوة الفكر بالعالم ، واللأ وهي بالوعي ، واللغة بالكلام» (ص ١٤٩) والكشف من مدى تعبير الوظائف من هذه الثنائيات بمصره الكاتب في هذه فئات دلالية فرضتها قراءة نص الشحاذ لتعجب محفوظ :

١ - اللغة الدلالية :

المعمل م الراحة : البطل يرب من المعمل إلى الراحة (م تعني المخالفة أو التناقض)

٢ - اللغة الدلالية :

الزواج م الحب : البطل يرب من الزواج إلى الحب .

٣ - اللغة الدلالية :

المعلم م الولادة : يرب من المعلم للإتحاب . وهو المهرور الثالث من محاور عالم المعنى . والولادة ، كالحلب والراحة ، لم تخصص البطل من معانيه ، ولا استطاعت أن توصله إلى اليقين .

٤ - اللغة الدلالية :

الجد م الحب : المهرور الرابع والإخير .

فالحيد الذي يقلقه هو والعمل والزواج والولادة نودي به إلى الحب ، بكل قيم الحياة وقوانين المجتمع ومن الآلهة والأرض . لكن الحب عند الحزماوي هو الحب المؤدى إلى اليقين ، فزعمه لم تطل لأنه تطهر بالألم إثر إصابته في معركة مع الشرطة .. ولذلك ينحصر للكاتب إلى أن «تب الحياة للتفتل في العمل والزواج والإحباب والجد تعب مؤلم نسي لرحلته بالراحة والحب والعقم والحب . ولكن عبثاً يحاول ، فكأنما كتب علينا وعلى بطل يجب محفوظ قدر الألم الذي هو قدر الناس والدنيا» (ص ١٥٦)

وعلى الرغم من هذا التشخيص للسلح لأزمة البطل يضيف الكاتب «بأن الألم الذي أعاد بطل الشحاذ إلى الواقع هو نفسه الذي كان يدفع هذا البطل إلى الخلاص من الواقع . من هنا تندرج جدلية الألم واللألم هي جدلية الموت والحياة ، في الحياة . فالهروب من الواقع هي أحلام الحب ، ألم ، والعودة إلى الواقع هي أحلام الجد ألم . (ص ١٥٦) ..

هذا يتضح حقا تجريد رواية محفوظ من موضوعها ورموزها وأشخصها وزمانها ومكانها ، فالألم واحد دائماً ، سواء أكان من السلطة أم من مرض نفسي ، فالهروب من الواقع ألم ، والالتزام بفرضيات الواقع ألم . هذا هو منطق الألفية ومنطقنا . غير أننا ستأمل لحسب من بنية رواية الشحاذ ؟ ونظامها ؟ وما الذي يميزها من رواية طولسوين ببيروت مثلاً ، أو من غيرها من روايات محفوظ نفسه ؟ ..

في خاتمة الكتاب يوضح الكاتب بعض النقاط المتعلقة بالقراءة الألفية ، فيؤكد أن المنهجية التي اعتمدها تنحصر منحنى ألسناً ، أي تنظر إلى التصور ككيان مطلق على نفسه ، متو في المكان والزمان (١٥٩) ، وأن هذه المنهجية تقطع النص عن متجه (الكاتب) ومن مقام الإنتاج (المحيط) ، لأبشاشها ترى - الألفية - غير قادرين على تحديد نظام النص ومبدأ اللغة كنظام ، وإلى أهمية التشابك والتداخل بين مستوى التعبير ومستوى المعنى .. ويؤكد الكاتب أيضاً أنه من الطبيعي ألا تنهم هذه المنهجية بمشكلة إبداعية اللغة ومشكلة تاريخ النص .

أما نتائج القراءة فليخصصها الكاتب بأنها محدودة في أربعة محاور :

مهرور أول : محدودية الوظائف داخل حكايات ألف ليلة وليلة .

مهرور ثان : محدودية العوامل داخل طولسوين ببيروت (سنة حرميل فقط) .

مهرور ثالث : وجود تداخل بين زمن الأحداث وزمن كتابتها .

مهرور رابع : فئات دلالية تندرج حول جدلية الألم واللأ ألم . أو الهروب من العالم والانتفاء إليه هذا هو حصاد الدراسة الألفية الذي لا يحتاج إلى تعليق . ولكن لابد أن نشير أخيراً إلى أهم المزايا والمخاطر الفنية والإيديولوجية للطريقة الألفية :

إنها على الصعيد الأدبي تعد النص الأدبي ظاهرة متفككة الجذور من حركة الواقع الموضوعي ، ومن ثم تنظر إليه على أنه ساكن غير متطور ، أي لا يتأثر ولا يؤثر ، ولذلك لا تعترف بتطور الأشكال الأدبية والفنية ، ولا تحاول الاقتراب من هذه القضية ، بل إنها تلتقي تاريخية النص فيسأوي حداثتها ألف ليلة وليلة مع روايات محفوظ مع قصائد الشعر الجاهل . فهي تعرف القصة بأنها مجموعة من الوظائف (ص ٥٧) أو مجموعة من الجمل المنحوية (ص ٢١) بل إن الكلام الأدبي هو كوكب كلام واقع ألسنى (ص ١٠٨) وهذه التعريفات تفتي خصائص الأدب والفن ، وهي التي تدعي أنها حريصة عليها لأنها قامت للحفظ حلياً وحياتياً من المتاحج الأخرى . وقد وضح من خلال التطبيق أن الألفية تشوه الشخصية الفنية وتجرد الرواية من موضوعها وأفكارها وزمانها ومكانها ، وتحلها في علاقات أنشيه يرموز غامضة . ومن أجل ذلك ذابت الأعمال الروائية - كما رأينا - بين أيدي الألسنيين وثلاث فئتين واختفى أصحابها ..

وعلى الصعيد النقدي تهدف الألفية - كما تدعى - إلى اكتشاف نظام النص ، أي بنيتها الأساسية ، ومن ثم فإنها ترفض أن يتجه النقد إلى الكشف عن الوظيفة الاجتماعية للنص أو ما يتصل بالحواجز الإبداعية للغة والكاتب . ولذلك فإن وظيفة النقد الألفي تنحصر - على ما يبدو - في قضية التلويق والفهم (وإلا يصبح لا هدف له) . ولبدو الألفية عاجزة حتى عن أداء هذه المهمة ، لسبب بسيط هو أنها ترفض التعميل بل تعده شركاً . وبديهي ألا يتجس أي نوع من الفهم بدون تعميل لأي ظاهرة أدبية أو غير أدبية . ويتجس من ذلك أن هذا المنهج لا يسع لنا باستنباط مبادئ نقدية نستطيع أن نقس بها أعمالاً أدبية لغرض ، لأنه منج صوري وصل ، لا يهتم بالفنية ، وهو الأمر الذي يجعله عاجزاً عن التفريق بين الأعمال الأدبية الجيدة والردية ، القديمة والجديدة ، بل يصرح الألسنيين بأن منهجهم قابل للتطبيق على أي كلام مكون من مجموعة من الجمل ، ومن ثم فلا تميز بين الفن والسياسة والفلسفة .



وأخيراً فإن المرء ليرى أن تجربة هذه المناهج التي تنوّه الأحوال الفنية وتدعو إلى الاستئصال للأمر الواقع ، هي جزء من مهمة الدارسين الذين يشتدون وتعمّق أدبياً ونقدياً أفضل لكها ليست كل المهمة . فآخره الثاني والأهم يشدّي في المكوف على النصوص الأدبية طويلاً ، والالتعاد عن التطبيقات الفجة التي عشت نقدنا العربي ، سواء ذلك النقد الذي استخده لغة تعسفية إشائية تهرب من نسبة الأخطاء بأصاحتها ، أو ذلك الذي عد النصوص الأدبية مقالات سياسية ، ملتبساً بذلك استقلالها النسي وقاومها الخاص الذي بعد تحجيد نقدياً خدعة جل للقارئين المجدلية العامة التي تحكم الظواهر الثقافية والاجتماعية الأخرى .



ومع أن الألفية تمي علم اللغة العام ، وترى أن الأدب قوامه اللغة الإنسانية (ص ٨) فإنها لا تقترب من النقد اللغوي ، لأنها لا تبحث في جوال اللغة ، وتنحى مشكلة إبداعية اللغة جانباً . وأخيراً فإن تطبيق الألفية على بعض النصوص أظهر أنها تجرد الأعمال الفنية من خصائصها ، منطلقاً من قواعد مسقة جاهزة ، يتم تطبيقها على أي نص أدبي أو فني ، مع أن كل نص أدبي جديد قد يثير عدة مشاكل نقدية جديدة . ولعل المحاضر الفكرية للألفية أكثر عداحة ، فهي إذ تلتقي التطور وتهم بالنظام فإنها تنظر نظرة سكونية إلى التاريخ ، إذ ترى أن التاريخ مسير مجموعة من الأنظمة التي تعبر الإرادة الإنسانية عن إحدات أي خدش في تشكيلها أو مسارها . ذلك أن العقل البشري يفكر أيضاً من خلال أنظمة ، فالعقل هو العقل دائماً منذ بدء التاريخ حتى الآن . ولابد أن نشير ما إلى أن التناقضات والمفوض والإهام الذي يكتنف بعض النقاط في كتاب الدكتور موريس أبو ناصرو في غيره من الكتب البيئية والألفية بقود إلى أن المراكز النظرية قائمة على الوهم .

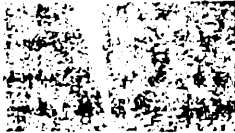


دار الموقف العربي

للصحافة والدراسات والبحوث

٢٨ شارع العصر العربي القاهرة تليفون ٢٣٢٥١ ص ب : ٢٤ دواوين جمهورية مصر العربية

لقد للمكتبة العربية إناجها في الفكر القومي العربي



• مقدم الأستاذ د. محمد عبد الحليم سليم
واللهوادة الفاضلة د. فاروق زاهد - أسرار
الحمد - الكعبة الشريفة - القبة الخضراء
المسجد الأقصى - بأمرته وأمرته إليه
العلم في هذه المطبعة والتسجيل .

• الفراد الأكرام سميح علي « شريط
سأبيت مع بعض طبعه داخل اليوم
سه المجد الفاضل على هيئة حقيقة
بصرت الشيخ عبد الباقى عبد القادر
والشيخ محمد طه عبد الحليم

- الرد على مزاعم بيجن
- نماذج من الأدب الإسرائيلي
- الشريعة الإسلامية بين المجددين والمخالفين
- شرشرة لا أعتمد عنها
- تفريق الحكيم اللامنتقى
- الإعلام العربي في أفريقيا
- مصر والحركة الشيوعية
- ومضات نجم بعيد
- مستقبل إسرائيل بين استراتيجيات الاستهبال والتذويب
- مؤرخو الجزيرة العربية في العصر الحديث
- الكلمة الأنت للدفاع

• كاتبة محمد الدليل

●● وما كان هذا الكتاب الذى صدرت طبعته الأولى عام ١٩٧٥ . عن دار «راولدج وكيجان بول» للنشر بلندن هو أول دراسة علمية للبيوية في النقد الأدبي بأى لغة . فهوئالآن كالمعلم هنا إلى فحص أوجه نجاح البيوية وإحاطتها . مينا كيف يمكن أن يستعمل علم اللغة كنموذج لربطها جديدة تفتح الحياة في النقد الأدبي . ويذهب كالم إلى أنه إذا أريد للنقد أن يقدم نسفا فكريا متظا . فإنه لا يجهل به ان يقتصر على تقديم مزيد من التفسيرات للأعمال الأدبية . وإنما عليه أن يخصص شروط المعنى في الأدب . ويصف الموصفات والفراحد والعمليات التي من شأنها أن نمكنا من فهم الأعمال الأدبية . ويحلل كالم الجهود التي قام بها البيويون . راسما خطوط نظرية في الملكة (أو القدرة) الأدبية . ورواصلا أهم مواضع القصيدة الغنائية والرواية .

ويجمع الكتاب - كما يصفه ناشره بحق - بين مسح نالغ للنقد الأدبي البيوي . وجمع يقدم بها المؤلف عن الطريقة التي يستطيع النقد الأدبي بها أن يستفيد من دروس البيويين .

السائرة والتورية الساخرة ، وبيوطيقا القصبة الغنائية (الجد الجمال ، الكل المضوى ، الحيط ونجا المعنى ، إلخ ..) وبيوطيقا الرواية (طرائق الس القصصى ، القواعد ، الحبكة ، الحيط والرمز الشخصية ، إلخ ..)

وفي القسم الثالث - «منظورات» - يتحدث كالم عن البيوية وخصائص الأدب .

واضح مما سلف أن الكتاب ، وإن يكن رائد في ميدانه ، ليس موجها للمبتدئ ، وكل قارئ حر في هذا الميدان - مها غررت قراءاته - ليس مبتدئا - حسبنا إذن أن نلقتظ لغة من الخيوط الينسجها كالم ، وسط تفاصيل كثيرة ، محاولين تبين

في القسم الأول «البيوية والمناجج الغربية» يتحدث كالم عن الأساس اللغوى للبيوية ، وتفرقة سوسير بين اللغة والكلام ، والعلاقات ، والعلامات ، والفرق بين النحو والتوليدي ، والنحو «التحويلى» ، ولغة الموضة ، ومنطق الأسطورة . وهو يردف ذلك بفصول عن تحليلات رومان ياكوبسن الشعرية ، وجرىماس والسبانيطيا (علم المعنى) البيوية ، والاستعارات الغربية في النقد ، مع التركيز على العمل الأدبي باختيار نسفا ومشروعا سيميوطيقيا (إشاريا) .

وفي القسم الثالث - «البيوطيقا» - يشرح كالم مفهوم الملكة الأدبية ، ونماذج الأجناس الأدبية ، والمحاكاة .

هذا ومؤلف الكتاب ناقد ودارس/تلق تعليمه في جامعة هارفرد ، وفي كلية القديس يوحنا بجامعة أوكسفورد ، حيث درس الأدب المقارن ، ونال شهادة الدكتوراه في اللغات الحديثة . وقد كان ، حتى عهد قريب ، زميلا ومديرا لدراسات اللغات الحديثة بكلية سلوين ، من كليات جامعة كامبردج ، كما عين ابتداء من أكتوبر ١٩٧٤ محاضرا في الأدب الفرنسى وزميلا بكلية برازروز ، جامعة أوكسفورد . وله كتاب آخر عن «فولك انضمام اليقين» . (١٩٧٤) . يتكون كتاب «البيوطيقا البيوية» من تصدير ، وتوبيات ، وثلاثة أقسام كبرى ، وهوامش ، وبيليوجرافيا ، وكشاف .

الزواج أو لمة كوة القدم شاهد أسد هلمن الأمرين ، لوجدنا أنه قد يتمكن من تقديم وصف موضوعي لأحداث المستبين ، ولكنه لن يتمكن من إدراك معناها ، ومن ثم لن ينظر إليها على أنها ظاهراتان اجتماعيتان أو ثقائيتان . ولا تكون هذه الأعمال ذات معنى إلا من حيث علاقتها بمجموعة من الموضوعات الثقافية .

دى سوسير أبو النبوية

تدين النبوية بالكثير لفردنان دى سوسير عالم اللغة . لن أمكن القول بأن الأساق الثقافية يمكن النظر إليها على أنها « لغات » ، لقد أمكن للمرء أن يدرسها دراسة أفضل لو أنه ناقشنا في ضوء المصطلحات التي يقدمها علم اللغة ، وناقشنا حسب الإجراءات التي يستخدما اللغويين . واصل إن لمة المقهورات والنتائج التي وجدها البيويون ناضة محدودة ، ولا يزيد عدد اللغويين الذين كانوا ذوي تأثير كبير على عدد أصابع اليد كثيرا ، وأول هؤلاء اللغويين دى سوسير الذي خاض في مستنق الظواهر اللغوية ، ولفق بين أمثال الكلام ونسق اللغة . وهذا الأخير هو الموضوع الأشمل لعلم اللغة . وقد اتفق أعضاء دائرة براف اللغوية - خاصة ياكوبسن - على سوسير ، وحققوا ما دعاه لين شلواوس « ثورة فونولوجية » ، ولقدروا للبيويين التالين أوضح نموذج للصنع اللغوي .

فرق سوسير ، كما قلنا ، بين اللغة والكلام . فاللغة نسق ، نظام ، مجموعة من القواعد والمعايير اللاشخصية ، في حين يشتمل الكلام على التجليات الفعلية لفسق في فعل الكلام والكتابة . وبدبى أنه من اليسر أن نخلط بين النسق والتجليات ، وأن ننظر إلى اللغة الإنجليزية على أنها مجموعة طرق التفوه بها . بيد أن تعلم الإنجليزية لا يعنى استظهارا لمجموعة من طرق التفوه ، وإنما يعنى تمكنا من نسق قواعد ومعايير تحصيل من الممكن فهم الطرق المختلفة للتفوه بها . معرفة الإنجليزية تعنى تمكنا لنسق اللغة . ولبست مهمة

الكتابة كما يفهم به كل قارئ جاد بمفرده . والتفد الضمير - إذ لا يورد أى معرفة بيننا على أنها أساسية لفهم الأدب - هو ، في أحسن الأحوال ، أداة تربية ، تقدم أنطه ذكية هدفها تشجيع الطالب . ولكن المرء لا يحتاج إلا إلى عدد محدود من هذه الأنطه .

ماذا نقول إذن عن التفد ؟ وماذا يستطيع أن يحقق فريما ذكوله ؟ عندكارل أننا لو حررنا التفد من دوره الضميرى الخالص ، وطورنا برنامجا يبرر اختياره نمطا مفرها ، لوجدنا كتابات البيويين الفرنسيين جمه الفائده في هذا الصدد . ليس معنى ذلك أن نقدم نموذج يمكن - أو ينبغي - استيراده ومحاكاته ، وإنما معناه أن يوسع المرء أن يستمد من قرأته فهم حسا بالتقدم كسق فكرى متسق ، وبالأهداف التي يميل به أن يتفياها . معنى هذا أن الالتواء بأهال البيويين من شأنه أن يربنا ما الذى يستطيع التفد أن يقوم به . ونطع الدرس الأدبى الذى تقدمه النبوية ليس تفسيرا في المثل الأول . فهو ليس منهجا يتبع معافى جديدة وغير متوقفة ، وإنما هو بوطيقا تحدد شروط المعنى . فهو إذ يلقى بانتباهه إلى النشاط الذى يقوم به المرء عند القراءة ، يحدد طريقة استخلاصا للمعنى من النص ، والعمليات الضميرى التي يقوم بها الأدب ذاته ، حيث هو مؤسسة . وكما أن المتحدث بالغة قد نخل نحرا مقدما يمكنه من أن يقرأ سلسلة من الأصوات أو الحروف على أنها جملة ذات معنى ، فإن قارئ الأدب قد اكتسب - من خلال لقائاته بالأهال الأدبية - تمكنا ضمنيما من موضوعات سميرطيقية متنوعة تمكته من أن يقرأ سلاسل من الجمل على أنها قصائد أو روايات ذات شكل ومعنى . إن دراسة الأدب - باعتبارها متميزة عن مطالعة أهال بعينا ومتأقنتها - خليفة أن نعدو ، إذا اصططنا للمتع النبوى ، محاولة فهم الموضوعات التي تجمل إنتاج الأدب أمرا ممكنا .

ما النبوية ؟

عرف الناقد القرنى رولان بارت النبوية ، ذات مرة ، بأنها في أكثر صورها تحفصا ، ومن ثم أكثرها اتصالا بالموضع . نمط مجمل المتغيرات الفنية الثقافية ، وينطلق من متابع علم اللغة المعاصر .

وعندكارل أن النبوية تقوم ، في المثل الأول ، على إدراك أنه إذا كان للأهال أو للتجات الإنسانية معنى ، فإنه لا بد أن يكون نمع نسق كامن من التفرقات والمواضعات يميل هذا المعنى ممكنا . ظر افترضنا أن مرعيا يعنى إلى ثقافة لا تعرف احتضال

نرمى إليه حججه ، وللمار الذى تومئ إليه أفكاره .

وظيفة التفد الأدبى

يبدأ كارل كتابه بالتساؤل : لم التفد الأدبى ؟ ما مهمته وما قيمته ؟ إذ يتزايد عدد الدراسات الضميرى إلى حد يكاد يهيمز القارئ ، نلدد هذه الأنطه أشد إلحاحا ، خاصة على دارس الأدب الذى يريد أن يعرف : لماذا يميل به أن يقرأ - ويكتب - التفد الأدبى .

بدبى أن الإجابة ، بمعنى من المعافى ، واضحة . ففى عملية تدريس الأدب ، يكون التفد غاية ووسيلة في آن واحد . إنه اللدرة الطبيعية لدراسات كتابنا من الكتاب ، وأداة التدريب الأدبى على القراءة . بيد أن هذه الإجابة وإن لمست كمية التفد الموجود ، لا تير - إلا قليلا - النشاط ذاته . كذلك نجد أن الحجج التقليدية التي تساق في معرض الدفاع عن الإنسانية - كأن يقال إننا لا نعلم شيئا عن الأدب وكيف نقرؤه لحسب ، وإنما عن العالم وكيف نفسره - لا تحقق الكثير نحو تيرير كون التفد نمطا مستقلا من أعافط المعرفة .

لن كان نمع أزمة في التفد الأدبى ، لقد كانت - ولا رب - راجعة إلى أنه قل بين الكثيرين ممن يكونون من الأدب من يستطيعون أن يدافعوا عن هذا النشاط . وللتناخ التقدى السالط في المجلزا وأمريكا - أو كان سالتناحقى عهد قريب - سنول ، إلى حد ما ، عن هذا القصور . إن الدرس التاريخى الذى كان قديما هو الخط التقدى السالط قد كان بمستطاعه على الأقل - مهما اختره من حيوب - أن يجعل معلومات تكتيكية ، لا يسهل الحصول عليها ، تزيد من فهمنا للنص . زما السة التي أحدثت إلينا عن « التفد الجديد » - تفد كليات بروكس ، ودويرت بن وارن ، وأكن تيت ، وغيرهم .. - بتركيزها على « النص في ذاته » ، وتمجيدها لمواجهة بين النص والقارى وما ينجم عن ذلك من تفسيرات ، فهي سنة يصعب أن نجد لها تيريرا . إن تفدا مائيليا لا يتطلب - من حيث لبدأ - سوى نص القصيدة ومجمع لغوى لا يملأ أن يقدم نسخة أكثر



فصول
فصول

اللفرى هى دراسة طرق الفقه لأجل ذاتها . وإنما هى لا تشترط إلا من حيث برهنتها على طبيعة النسخ الكامن ، ألا وهو اللغة الإنجليزية .

النطق الأسطوري

للى شتراوس مجلد من أربعة أجزاء ، عنوانه « أساطير » ، يعد أكبر الأمثلة فى التحليل البنيوى إلى يومنا هذا . إنه مشروع طموح ، ومحاولة للجمع بين أساطير لارنق أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية وكشف عن العلاقات بينها ، بما يبرهن على القوى الموحدة (بكسر الحاء) للطفل البشرى ، ووحدة محتاجه .

إن لفحص الأسطورة جزء من مشروع طويل الذى يستخدم مادة إنثوغرافية فى دراسة العمليات الأساسية للطفل الإنسانى . فلهذا لى شتراوس أن الطفل - على المستوى الواعى وكذلك بوجه أنص على مستوى اللاوعى - يمثل آلية بنائية تفرض شكلا على أى مادة تجدها قريبة منها . وعلى حين أن الحضارات القريبة قد طورت مقولات تجريدية ، ورموزا رياضية ، لتسهيل العمليات الذهنية ، استخدمت ثقافات أخرى منطقا إجرائاته شابة ولكن مقولاته أكثر عينية ومن ثم لفهى مجازية .

حاول لى شتراوس فى كتابيه « التفكير الموحش » ، و « الطوطمية » أن يبين أن علماء الإنسان قد أخفقوا فى تفهم عبء وقائع عن الشعوب البدائية لأنهم لم يفهموا المنطق الصادم الكامن تحتها . إن التصورات الدورية والوظيفية المنطق فى كثير من الحالات لأنها تجعل الشعوب الأخرى - أى غير الغربية - تلوح مسرعة فى البداية وسرعة التصديق . لأن كانت إحدى المشاكل تتخذ من حيوان بئنه طوطما ، فإن هذا لا يرجع بالضرورة إلى أنها تنطق عليه دلالة اقتصادية أو دينية خاصة . إن شعور التوقير ، أو التحريمات (الطابو) للمصلحة بطوطم ، قد تكون نتائج أكثر منها محلة . فالقول بأن الشجرة « ه » منحدره من صلب الدب ، والشجرة « ه » منحدره من صلب النسر ، ليس إلا طريقة عينية مختصرة لتقرير العلاقة بين « ه » و « ب » باجبارها موازنة للعلاقة بين الدب والنسر . وشرح الطوطم بمثابة تحليل لكائنات فى نسق من الإشارات . فالدب والنسر فاعلان منطقيان ، علامتان عتيتان ، يمكن بواسطتهما تقديم تقارير من المجموعات الاجتماعية .

ويمعالج لى شتراوس ، فى كتابيه « الأنثروبولوجيا البنيوية » ، أسطورة أوديب على النحر التال :

(أ)

- كاداموس (قديموس) يبحث عن شقيقته يوروديا .

- أوديب يتزوج جوكاستا .

- أنيجون تدفن أباهما بولنكيز .

(ب)

- الأسيرطون يقتل بعضهم بعضا .

- أوديب يقتل لابوس .

- إيوكليز يقتل أخاه بولنكيز .

(ج)

- كاداموس يقتل النتين .

- أوديب « يقتل » أباه المول .

(د)

- لابداكوس : معناه « الأهرج » .

- لايرس : معناه « ذئبال على الجنب الأيسر » .

- أوديب : معناه « متورم القدمين » .

تتشارك أحداث القصة الأولى فى ملح واحد هو إبقاء القرابة أكثر من حقها ، ومن ثم تضاد قتل الأب وقتل الأخ الواردين فى القصة الثانية . أما القصة الثالثة فتخص قتل كائنات مهولة نصف بشرية ، ومولودة من الأرض . والقضاء عليها - فها يقول لى شتراوس - إنكار لأصل الإنسان . أما القصة الأخيرة فتعبر عن الأصول الأولى للإنسان من حيث عبزه - للمميز للإنسان البدائى - عن أن يعيش شبه معتلة . قد ننأ الإنسان من الأرض ، ولكن الأفراد يولمبون من اتحاد الرجل والمرأة . وتربط الأسطورة هذا التضاد بالتعارض بين الإسراف فى تقدير روابط القرابة والإسراف فى بنسها حقها ، وكلاما ملاحظ فى الحياة الاجتماعية .

تحليلات ياكوبسن الشعرية

يصدر كارل فسله الذى لفره على أعمال ياكوبسن بقوله الشاعر الإنجليزي جيرارد مانل هويكتر : « ودعت لو يعد الجبال انظاما أو شيئا ، يخفف منه عدم الانضمام أو الاختلاف » .

عند ياكوبسن أن البوطيقا جزء لا يتجزأ من علم اللغة ، ويعبر البوطيقا بأنها « الدراسة اللغوية للوطيفة الشعرية فى سياق الرسائل الفنية بامة ، وفى الشعر بخاصة » . فى كل فعل كلامى يبحث المرسل برسالة إلى المرسل إليه . ولكى تكون الرسالة فعالة

تتطلب سياتا يرجع إليه . ويمكن أن يدركه المرسل إليه ، سواء أكان لفظيا أو يمكن التلفظ به . إنه مجموعة قواعد مشتركة كلية - أو جزيا على الأقل - بين المرسل والمرسل إليه . وأخيرا فإن الرسالة تتطلب اتصالا ، أى قناة فيزيقية وصلة نفسية بين المرسل والمرسل إليه ، تمكن كليهما من الدخول فى عملية اتصال والبقاء فيها .

يركز ياكوبسن فى نقده الأذى على أهمية التوازي فى بناء الجملة ، والمجازات النحوية فى الشعر . إنه يجلل مثلا إحدى قصائد بودلير للمساء « كتابة » وهذا نصها :

عندما تفتح السماء الواطئة الضيقة ، على غطاء ، الروح التى تن من المهدوم الزبينة الساطية عليها ، وعندما تصب عليها ، إذ تعانق حافة الأفق بأكملها ،

نارا أسود ، أشد حزنا من الليل

عندما تصير الأرض لتعدو زلزلة رطبة ،

حيث الأمل ، كخفاش ،

يهرج يمنحن هنا بين الخمران

ويبلغ رأسه إزاء السورب الأعمدة فى الصحن

عندما يحاكى المطر الذى يجد خيره الطويلة

للصان مسجن رحيب

ويقبل جسد صامت من هناك كربة

هازلا أنسجه داخل أعضائها

عند ذلك تلب الأجراس فجأة فى سورة ضباب

وتبلغ بهواء يبع نحر السماء

كأرواح هائمة لا مفر لها

تشرع فى الولوجة دون رحمة

ولا تلبث أوتال طويلة من عريات النوح ، دون

طويل ولا موسيقى ،

أن تمر ، بطيئة ، عبر روسى . الأمل ،

وقد انزعم ، يبكى ، والعلاب الشرير للسيد

يفرس رايته السوداء فى جميعى للنفسه .

يصد ياكوبسن (ويبدى) أن هذه خصائص موضوعية لا تتلوق إلا فى لغتنا) إلى تقسيم هذه القصيدة إلى مقطوعات (أو هى مقسمة فعلا) بينها كيف أن التوزيع المتناظر (البسترى) للتناصر النحوية (من اسم ، فعل ، وحرف جر ، الخ) ينظم المقطوعات على شكل مجموعات متتعة ، خاصة المقطوعات للكثرة من عدد زوجى من

لحري ريد عنوانها «وتشارد وتلو» يحاكي شعر إليوت
حكاية ساخرة :

إذ نضمد في السن ، لا نضمر في السن .
الفصول صرد ، وأنا اليوم في الخامسة
والخمس ،

وفي مثل هذا الوقت من العام للعاصي كنت في
الرابعة والخمسين ،
وفي مثل هذا الوقت من العام للقبل سأكون في
الغاية والستين .

لست أستطيع أن أقول (إلا صويت عن رأي
الخصم) إلى أود
أن أرى عمري يكر راجعا مرة أخرى - إلا
وسقط أن تصوره عمرا :

متعلما بخلق تحت الدرج الرخمي .
أو محبا ليلي ملوكة في قفطار اللغز المزدحم .
إن سلسلة الأحبار تجلجا نقرأ البيت الأول قمرأة
حرية ، وتذكرنا بقول إليوت في «أربع رباعيات» :
«إذ نضمد في السن» يندم العالم أعزب . «ولما بعد
يكب الشاعر ريد : «الريح داخل ربح عاجزة عن
أن تكلم من جراه الريح ، وهي حكاية بارعة لبداية
القسم الخامس من قصيدة إليوت «أرباع الرماح» :
«ومازلت هناك الكلمة غير المنطوقة ، الكلمة غير
المسوعة /الكلمة دون كلمة ، الكلمة داخل/ العالم
ومن أجل العالم ، مما يؤكد ، من طريق إدخال كلمة
«ريح» ، عنصر الاختراع الطنان في شعر إليوت .

فلذا انتقلنا إلى الشريرة الساخرة
Irony واجهتنا بعض الصعوبات . عندما يقول
فلوير إن إبا يوفاري - أثناء مرضها - أبصرت رؤيا
للبيضة السايوية والنقاء قررت أن تطول إليها ، فإن لغته
لا نضمد - في حد ذاتها - براعين لاطعة على أنه يضمر
نورية ساخرة :

«أردت أن تغدو قديسة . اشترت صابح .
وارتدت تمام . أردت أن يكون في غرضها - عند
رأس فرلشها - وعاء مطعم بالزرد لحظ الفخائر
الدينية ، لكي تقبله كل ساء .»

كيف نتعرف على عنصر التورية الساخرة
ها ؟ ما الذي يستثير ويديم الافتراض القاتل إن هذه
السطور بنيت أن تقرأ بشئ من التباعد . واستكشاف
للإمحاءات للمكثة إزادها ؟

الاجابة هي انها تعدد إلى الامااج العامة للسلوك
الإنسان مما يفترض اننا نشترك فيه مع الراوي : فالمرء
لا يقرر ببساطة أن يندم قديسا ، مثلا قد يقرر أن يندم

حيث يلدوي القاب رغبة
والعلماء الفاحية المكثة بالجلد
ينضمان من قبلها ، ويظلمحان
إلى حيث تهرب زهرلي ، زهرة جباد الشمس ،
في اللغز .

يستطيع أي انسان يعرف الإنجليزية أن يفهم
لغة هذه القصيدة ، ولكن ثمة لولا بين فهم اللغة
والترميز الخيطي الذي ينسج به الناقد مناقشته
للقصيدة . إن هجمة بليك الجدلجة على التفشت أكثر
من بارعة . فأنت لا تجاوز الطبيعة بإنكار دعوتها إلى
الحبس ، وإنما تسقط تماما في الحلقة للملة للمطعم
الدورية . كيف توصل المرء إلى هذه القراءة ؟ ما
الصليات التي تفضي من النص إلى هذا التعليل
لهم ؟ إن أول الملاحظات هي ما يمكن أن نسميه
قاعدة الدلالة : المرء القصيدة على انها تعبير عن اتجاه
ذو دلالة إزاء مشكلة خاصة بالانسان أو علاقته
بالكون . إن زهرة جباد الشمس تكسب ، في هذه
الحالة ، قيمة الرمز ، ولا تغدو استعارات «لحصى» أو
ساعية «مجرد إيماء مجازي إلى ميل الزهرة إلى التحول
نحو الشمس» ، وإنما تغدو حاملا مجازيا يحمل من زهرة
جباد الشمس مثلا لمطامح الإنسان (الشاب
والعلماء) . ومواضعات الإيماء المجازي تفضي إلى
معارضة الزمن بالأبدية ، وتجعل من ذلك المناخ
اللغوي الصلب «أمرين في آن واحد : غروب
الشمس المؤذن بانتهاء الدورة الزمنية اليومية ، وأبدية
الموت عندما تنتهي رحلة السائر» . هكذا يتوحد
غروب الشمس والموت . والأهم من ذلك ، على أية
حال ، هو مواضعات الوحدة الخيطية التي تجلجا نغزو
إلى الشاب والعلماء ، في المقطوعة الثانية «دورا بير
اختيارها كأمثلة للثوق . ولما كان للملح المعنوي الذي
يشتركان فيه هو كسبت الطاقات الجنسية ، فإنه ينسج
علينا إصماج ذلك في بقية القصيدة . والمقارنة ، كما
يقول الناقد الأمريكي هارولد بلوم في كتابه «الصحة
الرؤيوية» ، هي أن الشاب والعلماء قد أنكروا
نوازعها الجنسية لكي يظفروا بالجنة . ولكنها ، حين
يصلان إلى الجنة ، ينضمان من قهرها ليعا في نفس
الدائرة القديمة من الأسواق .

الحكاية الساخرة ، والتورية الساخرة

على الحكاية الساخرة Parody أن
تقتبس شيئا من روح الأصل ، فضلا عن حكاية
وسائله الشكلية ، وأن تقيم - من خلال تنويعات
طيفنة - مسافة بين الأصل والحكاية . ثمة قصيدة

الأيات وتلك المكونة من عدد فردى ، والمقطوعات
السابقة واللاحقة ، والمقطوعات الخارجية
والداخلية . وفي مناقشة هذه القصيدة يشرح أولا
توزيع الضمائر الشخصية ، وتوزيع التوت . وعنده
أن في كل قصيدة بيتا أو أبياتا مركزية تتماز من سائر
القصيدة ، كما لو كان القصيد المحكم المصنع يتطلب
مركزا يدور حوله . ويبرز باكوبس هذين البيتين
باعتبارهما مركز قصيدة «كأية» .

لحيان مسجن رجب
ويقبل حقد صاحت من هناكب كربة .

ويتألف باكوبس قضية الغافية من حيث دلالتها
على المعنى . فصل الرجم من أن الغافية مثل أول
للتكرار التوتولوجي ، لا يجوز أن ننظر إليها من زاوية
الصوت وحده . إن الغافية تتضمن بالضرورة علاقة
معنوية بين الوحدات اللغوية . ففي الشعر ، يبنى تقييم
أي تشابه جلي في الصوت على ضوء التشابه أو عدم
التشابه في المعنى . وفي المقطوعة الأولى من قصيدة
بودلير نجد أن كلمة Ennuis (ملل)
و Nuits (ليل) تصنان لاقية ، مما يدعم
احتمال وجود علاقة معنوية بينهما . وبالمثل فإننا إذا
تحولنا إلى المقطوعة الأولى من قصيدة أنري لبودلير ،
هي قصيدة «والمللة» :

في تلك الأيام التي كانت لها طيبة قربة متحمسة
تجيب كل يوم أطفالا أشبه بكلمات مهولة
قد كنت لأود لو عشت في كنف عملاقة ثنية
كقط غلثة الفهرة ، يلقى عند قلمي ملكة

وجدنا قالبية بين النصين Monstrueux
(أشبه بكلمات مهولة)

و Voluptueux (تغلكة الشهوة) ،
مما يتضمن وجود ارتباط وثيق بين التسلق
والشهوانية ، وهو إيماء ليس غريبا من جو القصيدة .

الملكة الأدبية

ويورد كارل في قسمه الخاص بالبوطيكا ، قول
الفيلسوف فنجشتاين : «أن تفهم جملة يعني أن
تفهم لغة ، وأن تفهم لغة يعني أن تتكلم من
تقنية» . وفي ضوء هذه المقولة يجلي قصيدة ولم بليك
المساة «زهرة جباد الشمس» .

ليه يا زهرة جباد الشمس ، يا من سمتت الزمن
يا من حصن عظمي الشمس ،
ساحية وراء ذلك المناخ اللغوي الصلب
حيث تنتهي رحلة المسافر

فصول

فصول

العلامات ، وعليها الآن أن تنظم ذاتها - على نحو أكثر اتساقاً - لكي تشرح طريقة عمل هذه العلامات . عليها أن تحاول صياغة قواعد المواضع بدلا من الاكتفاء بتأكيد وجودها . إن النموذج القوي - حين يستخدم كما ينبغي - قد يبين كيف تتقدم ، ولكنه لا يستطيع أن يجاوز هذه الغاية كثيرا . لقد أمان على ترويدنا منظور ، ولكننا حتى الآن لا نعلم إلا أقل القليل عن الطريقة التي نقرأ بها

معرضة أو راحة . وحتى لو كانت القداسة مما ينسب لقرار ، فإن السبيل إليها لا يكون شراء عدة معدات . أضفت إلى ذلك أن فكرتنا عن القداسة تتعارض مع الصور العبية التي تتخلدها رغبات إنا : فالإسرد على وعاء لا يكفل تقدم الروح ، كما أن الوعاء لا يشترى لكي تطلع عليه القبلات .

عاجلة

ونحن كالمزكاه - الذي ما عرضنا منه سوى غيض من فيض - بقوله إن المشروع النبوي يحكمه دافعان : أحدهما ذهني ، والآخر أخلاقي . إنا ، في التحليل الأخير ، لسنا سوى نسق قراءتنا وكتابتنا . فنحن نقرأ ونفهم أنفسنا إذ نتابع عمليات فهمنا ، وإذ نغير حدود ذلك الفهم . ومعرفة الذات تعني دراسة لعمليات الأصاح والتفسير التي تنتج بواسطتها لتكون جزءا من العالم . يقول بارت : « إن المشكلة الحقيقية الأساسية هي أن نتعرف على العلامات بأنها كانت ، أم لا نظن العلامات - خطأ - ظواهر طبيعية ، وأن نبحر بها بدلا من أن نغيبها . » لقد نجحت النبوية في إمطة اللثام عن كثير من



السيرك القومي

بالعجيزة • بمدينة كفر الشيخ • بمدينة أسيوط

أكبر استعراضات	قطيع من	الحيوانات الأليفة
للحيوانات	الأسود	مع الأسود
المفتوحة	مع	لؤلؤ مرة
تدريب الأسود	المدربة الشاب	مع رائدة الأسود
والنمر		محاسن الحلو
إبراهيم محمد الحلو	محمد محمد الحلو	والمدرب الشاب
		مريم كوكبة

الفرقة القومية

للفنون الشعبية

برنامج من الرقص والفناء *

* والآلات الشعبية

إخراج : محمد خليل

الجلسة الأولى للثقافة

الفنون الشعبية والاستعراضية

فرقة رضا

في أفعين برنامج يتضمن استعراضات تقدم لأول مرة

بطولة قيادة الأوركسترا

فريق فرقة * شعبات أبو السعد

سويحات من الحامه فؤاد عبد المجيد

سويحات نابلهوات راقصة

تصميم وإخراج محمود رضا

الفرقة الغنائية والاستعراضية

أجمل الأمسيات

مع منوعات غنائية راقصة



عن فن الأدب العربي فالعصر الوسيط

عرض: حسن البنا

• تأليف أنطراس حموري

• مطبعة جامعة برنسون - ليورسي - 1978 م



تأتي القيمة الحقيقية لهذا الكتاب من صدوره مؤلفه فيه من مبادئ البنية في تحليل العمل الفني . ونحن لا نعتنا أن نناقش المؤلف في البنية بل ندرس ما يمتنا الاطلاع على رؤيته لأدبنا العربي القديم وهي رؤية تعد من لبيل القراءة المتجددة والمجددة لهذا الأدب بعصره ونوره .

تكيفت أبداً عن معنى نهال يمكن أن نصل إليه . ومن هذا المنطلق «البنا» ، يبدأ المؤلف دراسته . أو قل رؤيته للأدب العربي في العصر الوسيط (ويقصد به الفترة من العصر الجاهلي حتى نهاية القرن الرابع الهجري تقريباً) . ويقسم كتابه إلى ثلاثة أجزاء تقسم على ثلاثة منطلقات :

أما الجزء الأول فهو «الأساليب والصورات الأسلوبية» ، ويندرج تحته ثلاثة فصول عن القصيدة الجاهلية (الشاعر بطلاً) ، وعن قصيدة النزل والحمر (الشاعر مهرباً شاعرياً) ، وعن الوصف (نظراتنا للزمن) . ويحكم هذا الجزء ، بفصول ثلاثة ، منطلقات تاريخية ، يدليح المؤلف إلى التركيز على التحولات الأسلوبية التي حدثت في تقاليد الشعر العربي ، وانزياحات بحر الزمن والمحتج ، على امتداد الفترة التي تعد للقباس الحقيقي للشعر العربي القديم كله .

الأدب ، ذلك لأن التمدد في الشرح كامن في طبيعة العلاقة بين النقد ومعنى العمل الفني . وما لا شك فيه . عنده ، أن التمهيد الكبير في النقد مرتبط بشيخ النقد بهذه الشخصية غير المكاملة .

ويقدم المؤلف مثلاً يؤكد به إيمانه بهذا المبدأ الجوهري في الصلبة النقدية ، حيث يقتبس من M. Dufrené قوله عن راسين :

«لا توجد حقيقة نهائية عن راسين تفرم القائد بظنون كل شيء أو لا شيء ، ذلك لأن راسين نفسه كميدياً حقيقياً ، يحمل كل ما يقال عنه ، مما كان متروكاً ، حقيقياً . ولكن ألا يوجد ما يحمل ما يقال عن راسين خطأ ؟ » ، بل ، فإن الأقوال غير الحقيقية عن راسين والتي لا تتج عن قراءة حقيقية لراسين هي هذا الحيف . وروما بدأ أن تترج الشرح حول راسين شيء ظاهري أكثر منه حقيقياً ، ذلك لأن جميع الطرق قد طفق حول نواله من للنق واحدة لا تحظم ، ولا

وطبيعة المنهج تطرح الرؤية النقدية للعمل الفني ولكنها لا تلزم أحداً بها ، لأنها مجرد رؤية واحدة من كثير يمكن أن يتنازل للعمل من خلالها . ويذكر المؤلف في مقدمته أن تحليل الأحوال الأدبية أنشبه بالتحليل اللغوي ، لا يحد فيه بعض الناس منعة ، فالمشكلة الواحدة في مثل هذا التحليل يمكن أن تكون بأكثر من طريقة . كما أن بعض الحلول التي يمكن الزعم بمجدواها لا يمكن أن يُحكم نقياً صحيحاً إلا بعد الوصول إلى حلٍ لكل المشكلات ، وهو ما لا يحدث أبداً . ومن هذا المنظور يحدد الأستاذ حاموري طبيعة العلاقة بين النقد والأدب ، ليرى أن التخلص من العيوب التي تضعف النقد الأدبي (من مثل إدخال وجهات نظر ضيقة تنسب إلى علم النفس ، أو وجهات نظر تنطوي على مفارقات زمنية وتنسب لعلم الاجتماع) لن يؤدي إلى نهاية الشرح المتعددة للنص الأدبي ، أو توحيد النقد

ويتم المؤلف في بداية كلامه عن القصيدة الجاهلية بعض القضايا التقليدية التي يبدأ بها دارسو الشعر الجاهلي غالباً كلامهم عن هذا الشعر ، ويردد نفس الملاحظات التي تخص هذه القضايا التقليدية . ولكنه يريد أن ينتهي إلى هدف غير تقليدي عندما يسلّم في نهاية كلامه عن قضية الشعر الجاهلي بأنه مهما كانت الأشعار الزمّية التي ألفها جاسمو الشعر في القرن الثامن الميلادي (حول الثاني الهجري) على جمهورهم ، فإن للمستحيل أن يشكل ما قالوه كماً متكامل من الشعر ، مختلف دلاليًا من شعر الفترة التي كانوا يعيشونها ، دون أن يتاح لهم كمّ معقول من مادة موثقة ، تنسّى إلى العصر الجاهلي نفسه وبناءً على هذا ، فإن البحث المباشر للعلاقات بين التقليد في الشعر القديم ، والملاحق الأسلوبية لهذا الشعر ، وتحولات الروح الموجهة driving للشعر العربي بعد الإسلام ، كلها أمور لا سبيل إلى الرجوع عنها مهما كانت إشارات الشك التي يوجهها دارسو أدب العصر الوسيط إلى الشعر الجاهلي .^{٢٠}

أما الجزء الثاني من الكتاب لفرضه «الظنية» ويتكون من فصلين أولهما عن «القصيدة وأجزائها» ، وثانيها بعنوان «مسيبات» Ambiguities ويكرر المؤلف في هذا الجزء على بعض مشكلات التكيك من قبيل الكيفية التي تصنع وحدة القصائد ، والتقاليد الشعرية ، وكيفية معالجتها . ويواجه المؤلف في هذا الجزء الدارسين الغريبين للأدب العربي منسباً من نفسه مدابها عن وحدة القصيدة القديمة ، وضرب أمثلة معظمها من شعر أبي نواس ، ويدير المناقشة في هذا الجزء من كتابه على محورين يتناول الأول قصائد تضمنت وحدتها على استخدام حيل بلاغية أولية ، ويفحص في الثاني عدداً معدداً من طرائق الانتقال والاستنتاج .

• انظر ص ٣٥ حيث يقول إن الرؤية الجاهلية للحياة استمرت في القرن الثاني الهجري وكانت من عوامل ازدهار فن نحل الشعر لوجود جمهور لفظوا رؤية الشعراء الجاهليين للحياة ورأوها أكثر نبلا من رؤية معاصريهم

أما الجزء الثالث والأخير من الكتاب لمنوانه «إلغاء القصص» وفيه يكتب المؤلف دراسة عن قصة رمزية An Allegory من ألف ليلة وليلة ، وهي تلك القصة التي تدور حول مدينة النحاس . ودراسة أخرى عن «الحال والثلاث نيات» بعنوان «موسيقى الكواكب» .

ويطالع المؤلف في هذا الجزء الأخير طرائق الاشياء (البهاء) في النثر ، متأملاً حكاكين من «ألف ليلة» ليكشف عن الانطواء وعنده من نفس الوقت . إن مهمة عرض ومراجعة هذا الكتاب بصورة نقدية تبدو مشكلة حقا ، ذلك لأن للنهج الذي سلكه المؤلف منج تحليل ، رغم منظره التاريخي في بعض الأحيان ، وفي مثل هذه التحليلات كما قلنا في البداية ، يصعب التقييم الصحيح . وقد قرأت الكتاب واستمتعت بقرائه على الرغم من صعوبة اللغة التي كتب بها ، والتي لاحظها أحد الذين همضوا هذا الكتاب من المتكلمين بالإنجليزية أنفسهم .^{٢١} والأحكام النظرية التي وردت في المراجعة للشار إليها تجعلني أوقف بدمج جدوى المحاولة من الأصل ، إذ أن المراجع نفسه يتحرك بين التفتيش في منطقة النسبية ، وهو يصد من رأي شخصي تماماً في الحكم على مؤلف الكتاب . وربما شجعه على هذا منج المؤلف نفسه .

وإذا كان من الصعب التحرك في نفس الدائرة السابقة فإني أحاول عرض فكرة الفصل الأول بايجاز ، طارحاً في نفس الوقت - ملاحظات متصلة بهذا الفصل عن بقية الفصول ، كما يخرج القارئ بفكرة عن الكتاب ، أرجو أن تكون كافية لآخراة بقرائه ، لأنه يستحق القراءة بالقليل ، على الأقل من جانب المتخصصين .

يتم المؤلف بين شكلين للقصيدة في الشعر الجاهلي : فهناك قصائد تركز على موضوع واحد ، وأخرى ترتبط عدداً من الموضوعات .
 Motifs * * * المتباينة صورياً . ويقول إنه من المستحيل أن نضع جدولاً من الموضوعات والمحررات Sequences التي تشترك فيها القصائد جميعاً ، لأن هذه القصائد تأخذ باستمرار من معين من معين مشترك . ومع هذا ، ففي أعمال الأفراد من الشعراء . ويضيف المؤلف : ولكن يمكن تجميع الظواهر الملحقة في معظم القصائد في إطار واحد ، حاسم بشكل معقول في النصف الأول من القصيدة . وأكثر مرونة في النصف الثاني منها .
 ••• انظر : J.N. Matrook, Journal of Arabic Literature Vol. VII p. 153, 164.
 ••• يترجم كمال أبو ديب هذه السمة في العمل الفني بـ «خط معنوي» أو «موتيف» . انظر «نحو منهج بنوي في دراسة الشعر الجاهلي» ، مجلة المعرفة السورية ، العدد مايو ١٩٧٨ ، ص ٣١ .

يرى المؤلف أن الموت راغب في منظر الحرب أو مظاهر الاستمتاع بفراغ السلم على السواء في القصيدة الجاهلية . وكثيراً ما استمدى الاعتقاد في الحياة بعد الموت شعوراً بالحنن أكثر من السرور . ولم تكن غياب الدعاوى الدينية لتؤدي ، بشكل يصعب تجنبه ، إلى استرقاق كتيب لا معنى له في فكرة الموت ، ولكن الاحساس بالفناء Mortality هو غذاء الفن ، ومواجهة الموت وجهها لوجه هي المهمة الأولى للقصيدة . (ص ٨) . وربما ظهرت هذه المهمة أكثر وضوحاً في ضوء حقيقة مؤداها أن الجسارة والبطولة في الشعر القديم تال أفضل تقدير لجنائهم ، خصوصاً في المجتمع البدوي .

ويقرب المؤلف من الفكرة أكثر من ذلك ، ليربطها برويته للقصيدة الجاهلية والأسلوبية بعد هذا ، عندما يقول إن معاناة الموت هي قدر البطل ، والشئ الجوهري للروح البطولية ليس المبادرة إلى القتال ، بل التحمل بسمة الراغب في الموت ، للسيطرة عليه بعد معاناته ولكن الشعر الذي يتحد به الشاعر والبطل يتعرض لمراجعة مشكلة درامية ، إذ لا يوجد شخص يستطيع أن يجرب الموت ثم يتكلم عنه ، وإذا كانت سمعة الإنسان بعد موته تمنى أن الأحياء يقومون بهذا الدور بدلاً من البطل ، فإن هذا من قبيل التحايل على حل المشكلة . أما الإجابة الوعظية في القصيدة لهذه المشكلة فهي إجابة مختلفة ، حيث يتدمج الشاعر في أعمال تُشير القارئ بموازنته للموت البطولي ، فتصبح أمثلة للأرمجة والافتداء والبلد .

إن الكرم غير المهدود ، إذن ، أحد هذه الأعمال التي يسترقق فيها الشاعر ، وهو كرم يرتفع فوق معنى الرحمة وفوق قيمة التكامل الاجتماعي ، ويصبح تحديلاً لا يمكن أن يجتأه المرء لقوت هذه «أهلكنا» مالا لو ضنت به ، كما يقول تأبط شراً (الفضليات ١ : ٢١) .

وتأتي مظاهر الشرع هنا أيضاً ، «إذا شربت لاني مستنك مال» ، كما قال : زينة في معاني . وتبرز أهمية هذه المبادئ حول «أمة الكرم» في الشعر القديم ، عندما تنتج تحولاتها في الشعر بعد الإسلام وتتمسك الأرمجة . في الشعر ، على التوازن بين الاتفاق والانسك ، وهما قطبان يفيد المؤلف في تحليلها من أفكار جستر ١٩٧٠م عن الشعائر الموسمية المتصلة بالجدب والحصب

ويشار المؤلف بين الوجود الرواق والعوجز البطولي في الشعر العربي القديم ، من حيث تعاملها

وتتولد الثقة ورمز الحركة الإرادية نحو هفشاء من خلال المكان. ومن هنا تمثل الثقة والمرأة تحقفاً لثمن يستخدم في التنايات الثقافية، حيث تتولد المرأة محبة للحياة الرغبة، وتتولد الثقة محبة للجهد والشدة، ولا جرم لأولاً رخصة هبة، وثانية (الثقة) صلبة خاسرة

ويؤدى الربط بين هذه التناية المتضاربة والثباتية الفنية إلى إعطاء القصيدة المعالجة وظيفة شبه شعائرية (ص ٢٤)، تأتيا من تمجيزها بخاصية نكادنة و الأدب العربي القديم وهي تكرار صفحات وصفية مفرقة بالوصف الذي يشيخ صوماً بأنه (٩) ثابت، و (ب) متجدد، و (ج) يمكن التنبؤ به. وهذه المميزات هي العامل، للشعلة الذي يربط بين الأدب الكلاسيكية والأساطير القديمة على وجه العموم.

ويتم الأستاذ حامورى هذا الفصل الشيق عن القصيدة المعالجة والشاعر المعالج بقالب من فريدريك شليلف في أحد كتبه للمكرة، يقول: «استاء اليونان لأن جميع الأمم (العبرية) لم لتحررة، تتابع الفن كسيد لوحيد من اثنين هما: الأساس أو العقل». ويرى الأستاذ حامورى أن القصيدة العربية لم تحسب بين كل من الأحاساس والمطلق في مواجهتها للشعر (بمعنى الزمن والتقاليد لتصلح أو الصبورة) التي يحكم العالم غير مكرت بالسلوك أو الفعل الانساني. وكى يحقق الشاعر المعالج التوازن داخل القصيدة فإنه يعلم نفسه إلى المعية الإرادية للانطلاق، مما يسلمها إلى الحارة، فيسلمها إلى الروح والحسنة على سواه. ولما كانت المعية الإرادية للخسارة (إذا فتر لها أن تكون خسارة) يجب أن تتجاوز الصلصة أو القائمة الاجتماعية، فإن الشاعر الذى يبنى نموذج التوازن مضطرب لتقديم أهاله في وضع يجب فيه محط للمبار المعامى. ولذلك فقد كان الشاعر المعالج يرى العالم، حتى وهو في وسطه، كما لو كان يراه من قمة جبل، في لغة واحدة، لمجم بين الطفل والقدوس، في هدوء المراقب والنفوس في نفس الوقت.

أما بعد الاسلام فقد توفقت الحياة البطولية بما يرى المؤلف، عن أن تكون خيرة انسانية متناكة ومتوازنة، على نحو ما كانت قبل الاسلام. ولم تعد الحياة ولدت طرقي قبيض، وإنما صارا مرحلتين تتبع كل منها الأخرى، فتفضي إلى الجنة أو إلى الجحيم. وعندما يتكسر النموذج البطولي على هذا النحو أن يكون هناك مبرر للشعر، كى يعكس مثل هذا النموذج. يضاف إلى هذا نصوص التراث ليد هذا

من أن الحاجة إلى الاحتفاظ بالحياة لمثل الهراق أمراً لا مفر منه. (ص ١٨).

وعندما يكون موضوع الأطلال موجوداً فهو يتركه العلاقات للكانية والزمنية في مقدمة القصيدة، ويختار الحركة الزمنية اللا ارادية للنسب في المعاد الانتهائى (الفرغ) Kenosis موازية بشكل أساسى لحركة ارادية، دون مقصد معلوم تنسب إليه رحلة الثقة Destination وهذه الحركة موجودة في القسم الخاص من القصيدة (ص ١٩).

وفي قصائد الأطلال، تقدم هذه الموازاة (الثانية) بطريقة منظمة بشكل خاص. ولا يتجوز الزمن الحاضر، في منظر الأطلال، فمفسوناً مؤزراً يمكن الكلام عنه، ولكن لماضى مظل بسبب خاص في مقابل الحاضر، الفاض، غير الواضح في مظهره إلا أنها يتصل بالذكرى. والشعر يصل إلى قعر ولكنه قعر مأووف لديه، ولا أحد يخبرنا عما جاء به إلى هذا القعر، ولا نعلم أبداً كيف قضى حياته، منذ أن رأى هذا المكان آخر مرة. هذه الطريقة يُشغّل الفراغ الانتهائى هفشاء Empiness، في نهاية الأمر، صفاء في الزمن. (ص ١٩).

ومن ناحية أخرى، يميل للكان إلى أن يكون محدداً تماماً، فخاصة الألمان مذكورة غالباً، ونتيجة لهذا، فإن الحركة المعالة بلا هدف والتضيق قسم الثقة مستمرة للائبابة إلى أكبر حد، من حيث تعلقها بمكان معين في الأصل. وأكثر من هذا، فإن الأطلال هي القطعة التي يتقارب فيها الزمان والمكان من القصيدة وليس من قبيل الصفة أن يتميز الانتقال من موضوع الأطلال إلى موضوع الثقة بميل إلى تأكيد «التنازل عن الحق»، كمثل من أهال الآزادة، فالخيرة المذكورة الآزادة الفراغ الزمنى Temporal Kenosis الحلى لا نستطيع الآزادة أن تلعب فيه دوراً على مستوى المكان، تنطوي على تفضيل للملك الاطار بمفرداته من الموت والآزادة. (ص ١٩).

وفي التلك الأخير من الفصل يربط المؤلف والثانية، التي استعارها من جزر حول الشعائر المرجعية للجذب والمحبب ثنائية للمرأة والثقة في القصيدة المعالجة، حيث تصبح المرأة والثقة أبغرى القسمين الخاصين بالنسب والثقة في القصيدة. ويقول إن كلاً من المرأة والثقة يلعب دوراً بارزاً حتى فالتقابل بينهما بشر إلى مبدئى النظام في القصيدة، من حيث أنها إعادة تمثيل إستمرارية تتولد المرأة في رمز الحركة اللاإرادية نحو هفشاء من خلال الزمن.

مع هذه التناية التي يتغلها إلى معنى الألم والسرور، إن النموذج الروافى غير قادر على الاستحاب من الألم والسرور أو (الثقة المحب) فإنه يحقق توازناً بينهما عندما يمنع نفسه من الإستغراق التام في هذه الإحساسات أو الإذعان الكامل لها، يصبح مستغراقاً ومأخوذاً بهذه الإحساسات. أما النموذج البطولي فيتميز بموازنة تتج من الوسيلة الأخرى الوحيدة أى الرغبة في أن تكون مأخوفاً في كل الأحوال، السارة والمسيئة على السواء. (١٢)

ويقتل الأستاذ حامورى بعد هذا كله إلى التساؤل عن العلاقة بين مكونات الجزء الأول والثاني من القصيدة، طارحاً أسئلة من قبيل: هل بعض الصلصة هي التي أدت إلى اطراد مكونات الجزئين على هذا النحو؟ وهل يمكن أن نفترض أن مفردات القصيدة قد تطورت وازدهرت من خلال عدد من الموضوعات Motifs المحلية والمنظمة بتاتياً؟

وهو يستخلص من عدد كبير من القصائد المعالجة (في القضايايات أساساً) أن الكثير من القصائد المبنية لتفتح بالنسب، ويظهر هذا القسم وصف منفصل للثقة. إلا أن بعض هذه القصائد تحرى قطع على وصف خالص لرحلة الشاعر في الصحراء وفي الأوقات المتطرفة، عندما أصبحت القصيدة بشكل أساسى مدججاً لمدموح، تحول النظام في القصيدة إلى نسب - رحلة خلال الصحراء المحفوفة بالمخاطر إلى مكان للمدموح - ثم للمح. وهذا هو ما يذكره ابن قتيبة في القرن الثالث للهجرة. إن فكرة الرحلة ماثلة في القسم الخاص بالثقة من القصائد القديمة، ولكنها تعتمد دائماً على وصف الثقة وتدخل في الحديث عن الحصان وتادراً ما تتنوع بوجود ذاتي، أو ترتبط بهدف محدود. (ص ١٣ - ١٤).

والموضوع الأساسى في النسب هو تيار الزمن، الذى يكبح جماحه بما يتعلق بمطابقة الحب، في مقابل الزمن الانساني والمترى الذى يتجلف من وطأة هذه المطابقة.

وعلاوة على هذا فإن للناظر للمهجرة بمثابة مجسّد حياة القوس التي تفرس القفاز والرحيل (الوداع)، وهما الموضوعان اللذان يعالجها النسب. وعندما نفكر أن الشعراء لم يكتبوا نسيباً أبداً في زواجهم (ليس استثنائاً من الزواج بل هو جري على الاصول المتبع)، بل يتنازلون دائماً نساء كتب عليهم فالهين في النهاية، نرى الاطار (السياري) المناسب تماماً لموضوع الفرقاء داخل الأطلال، وينبع هذا الاطار

القديمة ، وهو ، بعد إطلاق بطيعة المنح البناى الذى تأثر به المؤلف تأثراً واضحاً ، فقدم نموذجاً مغايراً للصورة التقليدية عن دراسة المستشرقين للشعر العربى القديم

والنتيجة نصف واحد للتوازن : دور المخرج الطقوس . والصف الآخر قانون السلم الأول .
وفى الفصل الثالث ، الوصف . نظريتان للزمن . ، يتعرض المؤلف للقضايا التى تأخذ الزمن كوسيط لتوازنات متعددة ، وتنقسم الفصائل التى يناقشها المؤلف إلى قسمين : على مجموعة القسم الأول يخلص الشاعر الزمن تماماً أو يذيله ، وفى مجموعة القسم الثانى يستلم الشاعر بكل وجوده للزمن .
ويأخذ المؤلف أمثلته على القسم الأول من الصنوبرى أما القسم الثانى فيأخذه من ابن المعتز

ومها يكن من أمر فقد كان المؤلف دائماً يلهم مقارنات بين طبيعة الشعر البدوى والمجمعات البدوية بشكل عام وطبيعة الشعر الجاهل ، وتحت هذه الملاحظة إلى تأمله للطبيعة الفصحى للشعر الجاهل وما انتهى إليه من مقارنات بين هذا الجانب من الشعر الجاهل والأدب الشافعى فى المجمعات الأخرى وذلك شئ مهم ومفيد ل تحليل مثل هذه النصوص

الفقرة متشكلاً فى القصص (التي يعالج المؤلف اثنين منها فى آخر جزء من كتابه) وقد أشرنا من قبل إلى انقضاء الناس بعد الاسلام إلى هذه الروح ، الأمر الذى كان من عوامل تزييف أو تحلل الشعر الجاهل فى القرن الثانى والثالث الهجرى ، لكن المؤلف لا يكتفى بذلك وإنما يمتدح إلى تأمل ما حدث . من تحول فى طبيعة الشعر بعد الاسلام ، حيث يلاحظ فى شعر الطنبريين ظهور شكل جديد من الرغبة فى اللهاى ، (ص ٣٨) وهو الشكل الذى تبلور فى (قصيدة-الحب) الغزلية ، والحجرية .

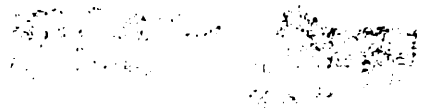
ويحلل هذين الشكلين فى الفصل الثانى كله فى ضوء الثنائية التى بنى عليها مناقشته للقصيدة الجاهلية فى الفصل الأول . وينتهى إلى أن الحسارة ، فى القصائد الاسلامية (الحجرية عند أبى نواس) ، تنقل بشكل ارادى ، والخطر يُقاوَل ، والنتيجة توازن وأمن عاطفى ، حيث يتم التغلب على الضجيرة بالسعى الملى بالرغبة فى أمان زائف من الزمن .

فصول

فصول

مجلة النقد الأدبى

تصدر كل ثلاثة أشهر
احرص على اقتناء نسختك
قبل نفاد الأعداد



شركة الإعلانات المصرية



صحف

ملصقات

نيون

سينما

تليفزيون

إذاعة

طباعة

تسويق

أكبر مؤسسة
للخدمة الاعلانية
في الشرق العربي

تنفذ بمجموعة
متكاملة من الوسائل
الاعلانية
تخدم: الاقتصاد القومي
في كافة المجالات

القاهرة: ٢٤ شارع زكريا - حرم ملاح مينا
تليفون ٧٤٤١٦٦
الاسكندرية: ١ شارع الركن - حرم ملاح
تليفون ٩٧٣٦٦

لكافة الاستعلامات اتصل بـ



عبد الفتاح رزق

و (بداية اللعبة) الفنية

الدكتور سيد حامد النساج

شهدت ظهور الأول من الفانيات ، والظهور الأخيرة من السجيات ، نفاذاً متواكباً في مجال القصة القصيرة . وإن بدا البعض غير ذلك . كما يحلهم بين التبة والتبة ، يظنون ما يحولهم من مصطلحات ونعوت ، على هراو : أن القصة القصيرة في أزمة ، وأنه لم يعد ثمة من يجد إليها ازدهارها ، أو من يجل عمل روادها . إلى غير ذلك من الأحكام التي لا تستند إلى رصد حقيق ، ومعالجة آنية ، وفأمل القدي راع ، وحرص شديد على الاكتشاف .

ومن الظواهر اللافتة ، أن القصة الأخيرة أفرزت عدداً من الشباب الذين بدأوا يضنون أول عطرانهم لمكتابة القصة القصيرة . ظهرت أسماءهم وتخصصهم في صحف «الأهرام» ، «والأخبار» ، «والنساء» ، «والمجلات» وآخر ساحة ، ودور الوبس ، ورواد ، ثم المجلات المتخصصة في نشر القصص ، كالقصة ، ودعالم القصة . ومن قبل كانت «الكتاب» على صفحاتها عدداً والراً من القصص ، لعدد كبير من الشباب المبدع ، الذين ينشرون لأول مرة . وكل للطرب ممن ينهم أسر الأعب والأبد ، هو أن تاج لزاله الرص النشر المتصل ، مع التوجه القدي للمعرض .

ولا يخفى أن من شباب كتاب القصة القصيرة من بلغ

به اليأس من النشر حداً جعله يطبع قصصه بطريقة خاصة ، وفي أعداد محدودة ، وعلى نفقته المحدودة مادياً . وربما سبب له ذلك خيباً واضطراباً في حياته . بل إن منهم من طبع قصة قصيرة واحدة ، إذ الأهم - في نظرهم - هو أن يصير الواحد منهم عن وجوده ، وعن رؤيته ، وعن قدراته ، مما تصفت معه دور النشر العامة والخاصة ، وضالت به صدراً ، أو وقتت إسكانياتها حائلاً دونه ، وهي مسألة مرتبطة بما تحقوه من نشرات غير دورية مثل : «مصرية» ، «والشراع» ، «وآفاق» ، «وأسوات» ، «والتقارة» ، «وغيرها» . فهناك قصص قصيرة منشورة على هذا النحو ، مثل قصة «الان» ، «أداة خليل» ، «والخسبة والمجنبة» لسوى بحر ، «واسقف» لفؤاد خليل ، بل إن هناك من ينشر بصورة قصصه على نفقته الخاصة ، كذلك الذي يفعله شباب القصة القصيرة في الإسكندرية ، كما جطهم - في السنوات الأخيرة - ينشرون حضوراً حقيقياً ، ويتحركون

يوماً) ، ومصطفى عبد الوهاب (أخوان عبد الحليل أفندي) ، وأحمد جابر غريب (ألفردة للحياة) و (الليل والصمت) ، إلى غير ذلك مما أصدره كتب القصة القصيرة في الإسكندرية والمنصورة .

وقد أسهم الكاتب القصصى عبد الفتاح رزق في حركة القصة القصيرة هذا العام . إذ أصدر في يناير ١٩٨٠ مجموعة قصصية بعنوان (بداية اللعبة) . وهي خامس مجموعة يصدرها بعد : «باب ١٤» ، ١٩٦٠ ، «ووع الرابة يا زمن» ، ١٩٦٥ ، «وولا في الحواشيت» ، ١٩٧١ ، «ولوكانندت كلوت بك» ، ١٩٧٣ ، بالإضافة إلى ثلاث روايات طويلة هي : «حديقة زهران» و«الرواية» و«الجنة والمجنون» ، وكاتبين في أدب الرحلات هما : «مسافر على الحج» و«رحلة إلى خمس المغرب» .

ومع كل هذا فإنك لا تجد له ذكراً في الدراسات التي تتناول فن الرواية ، أو أدب الرحلات ، أو فن

حركة إبداعية لم الأفضل من التاج . ومع ذلك كله ، فإنه ليس كل شاب قادراً على أن يلفهم صعب الطباعة والنشر والموذج ، والإعلان عن نفسه ، والدور حول الأجهزة ، أو دور الصحف ، أو ردهات الإذاعة والتلفزيون .

وما أشرنا إليه ليس إلا جزءاً من حركة القصة القصيرة في هذه الأيام ، فضلاً عن صدور مجموعات قصصية لأجيال متعددة من كتابها . فقد أصدر محمود البدي جيمعوى (الطرف المظلي) و (صورة في الجبل) ، وأصدر سعد حامد (نفسه للحب) و (الحرف من الحبال) ، وأصدر محمد كمال عبد (الأصمى والذهب) و (الجب في نوى القلعة) ، وأصدرت سكتة فؤاد جيمعوى (ليلة القهس على لاطمة) ، ونبيل عبد الحميد (الغدران حول السور) ، وأحمد المال الحامصى (هذا الصوت وأخرون) . وأحمد حامد (رجل في القاعة) ، وفؤاد خليل (كلام الليل) ، وعائشة أبو النور (ربما نهم

القصة لا تنلس في قاع المجتمع ، كتكتف من صراعاته وتناقضاته ، في ثوب نقي يحكم النسيج . بحيث نصفه بأنه كاتب واقعي يتربس بالفن الجديد .

ولكن لزعم أنه أولاد أن يهجه وجهة خاصة ، بعد تربيته في البصيرة الأولى ، وبعد استكشافه عوالم كل الكتاب الذين سبقوه على طريق كتابة القصة القصيرة ، وأساليب معاصريه من كتابها ، فاستهدف تقديم وجهة غير دمجية إلى أبناء ملقب ، أو يعني آخر ، رهف في إصناع القارئ ، فكأنها قصة بلغة دلتها على التفكير طويلاً في الكتابة التي تحت ثيابها قصة فنية الخالصة ، التي لم تهبط بلوغه ، والتي وصلت من قدر كتابي في نفس الوقت .

كان الشكل ، هو هذا القوم ، أو الإباء . وقد جهد الكاتب في صفته وجويده ، وفي سبك وصفاته ، حتى عدا النظر إليه ثمة في حد ذاتها ، نفى عن البحث فيها وراء هذا القوم ، وكأن الناظر إليه إزاء قصة فنية نادرة . والتمسح هنا بالتحقق اللغة القضاة ، ولا للحيل الحامض اللا محدود . ولا حكايات الحب اليونانية ، ولا صور الطبيعة الساحرة . إنها تتلخ من جودة الحامة . ودقة الصنعة . ومهارة التشكيل ، واتساع الخريجات بعضها مع البعض الآخر . تجد هذه القصة الفنية الخالصة في قصص : ليلة القدر ، الأحرار ياسين ، لعبة ، الشرب ، السهل . بداية اللعبة ، النجدة ، حلالة ، عندما تفرح . إعجاب ، حكاية بنت مع رجل لا نمره . وقصص أخرى كثيرة تمسها بمجموعات المرفوعة .

وبدأ أول خطوات القصة الفنية مع عنوان القصة . إنه يجهد في أن يكون العنوان مبتكراً ، يحمل إشعارات بزمية أحياناً . ويصر من صورة مشحونة بالثور والحركة الجارية . ويضع في الإشارة والدعوة أحياناً أخرى . أو تراه يؤكد حقيقة كانت خافية . مثل هذه العناوين : « شعيرات يدها في صنت الفلج » ، « العهد لدهرا الشمس » ، « الكلب يتبع في المظلم » ، « الضباب لا يغير جلده » ، « الرجل الذي يريد أن يخلق فاكهة » ، « رجل بلا عيون » ، « عندما تولد الرياح » ، « ربيع ساحة قبل الحديقة عفر » .

والفشل في القصص التي أصبحت لها هذه العناوين . سوف يلاحظ أن الكاتب على طويلاً من أجل تكوين العنوان ، وتفكيكه ، وحقه ، بما يتلهم وجو القصة العام ، أو الرمز الذي يوصل به ، أو عنصر السخرية إن وجد . وإن دل هذا على شيء لإعجاب يدل على أن الكاتب اعتبر العنوان لبنة أساسية ومهمة في بناء القصة القصيرة . ومن هنا جلدت معظم عناوين قصصه القصيرة فداقة . ومرفوعة في أقدام مهتمة .

كالمسكة الأروس المنفضة^(٣) . وهكذا يجري أسلوبه ، وتأتي صوره وتشييته .

اختار من هذه البنية بعض الشخصيات التي تتألف في حياتها اليومية من أجل قصة عيش . وقدم صوراً وصفية لهذه الشخصيات ، بشكل لا يمتنع فيه ، على غير بدل على أنه لم يكون مؤمناً بقضايا الطبقات للطبقة ، ولم يكن على دراية حقيقية ورعي تام بأبعاد مشاكلها الواقعية ورأسيا الحياتية . وأظن أنه كان يجاري المودة في تلك الأيام ، حيث كانت التيارات الاشتراكية في يوليو ١٩٦١ . وحتى كان الكتاب يتبارون من أجل تخطيط الواقعية الاشتراكية في قصصهم ورواياتهم .

دلتنا على ذلك . أن النماذج التي قدمها سطحية . غير متعمقة . وأنه لم يستمر في هذا الاتجاه الفني والموضوعي نفسه بعدئذ ، إذ بما يشير للدعوة حقاً . أنه عكس على التجديد في الشكل ، دون أدنى التفات إلى المضمون ، في حين أن الواقعية الاشتراكية - آنذاك - لم تكن تغفل بالشكل ، لأنها أعطت كل اهتمامها للمضمون .

وأنت تقرأ قصص « شجرة الجيز » ، « ثم العري » ، « الفضا طلي » ، « مشكلة صغيرة » ، « والدكان » ، فإذا بك أمام شخصية تكافح من أجل أن تعيش هي وبناتها أو هي وبناتها . حتى بطة قصة « أنشواق » تمارس الحيلة - كوسيلة ارتزاق - لتطم أسررتها ، فهي لا تضمن الغد الذي قد يفترها بالاستقرار . في ظل زوج آمن^(٤) . والمرأة للكفاح هي الوجهة للفشل لديه . والشخصية المظروية التي دارت حولها معظم قصصه الأولى . ولاشك أن هذا المزيج بالثبات ارتباطاً ما يبعدها المجموعة القصصية التي تطلب عليها صورة المرأة للكفاح . إنه يبدى (إلى أول من علمني القراءة وأول من قرأ لي .. إلى أمي) .

ومع ذلك فإننا لا نزع أن احتق فكرة معينة ، أو أنه آمن بقضية ثابتة ، راح يكتب قصصه القصيرة على هديها . فلا انحياز للفلاحين ، أو للعالم ، أو لصغار الموظفين ، ولا إيمان بفكرة ما ، لفنية أو سياسية . كغيره من الكتاب . فقد كان همه أبو الحماط أبو النجا يجري قصصه الأولى حول فكرة مجردة . كما أن كلاً من أدوار الخرافات ويوسف الشارول كانتا يتبدان فيكر جان بول سارتر وسيمون دي بوفوار وكثير كامي .

وهو لا يسعى إلى استبطان النفس البشرية ، والقحام أعماقها الداخلية . أو التركيز في اللحظة الشعورية بحيث ندعي أنه انجم إلى الوجدان . ومخاطب العاطفة ، من خلال انشغاله هو وأسلوبه هو . كذلك فإن قصصه

القصة القصيرة يبدو أن بعض القادة - إزاء كم عطائه وقدم تاريخه الأول - لم يجد إلى جمل معين ينسبه إليه ، أو إلى اتجاه محدد يصنفه في صوره . فالتزموا الصمت حياله ، على الرغم من أنه بالغ الحرص على الالتزام .

وفي قصصه أنه أقرب إلى الجولوب الحليل الجديد منه إلى المرحلة التي شهدت تناجيه . وإنه مثال طيل بدأ بداية عادية مظورة بما كان سائلاً في الخمسينيات وأوائل الستينيات ، من فكر وفن وطريقة معالجة ، ثم ما لبث أن أنط لنفسه ولفه بعد وصراعه . بحثاً عن شكل ، قصصه يصعد به عن « المألوفة » . ويكون أكثر إبداعاً ودقة . وهو ما يؤيد استمراراً في بحثه هذا . محاولاً في كل مجموعة قصصية أن يقدم شيئاً مستقراً خطورة من سابق خطوره التي عطاها . وحرصه على التجديد يبحث على الأطفال بأنه سوف تكون له محله القصة الواقعية في مستقبل القصة القصيرة المصرية .

ولهذا العالم ستكون محصورة في « الشكل » الخاص بالقصة القصيرة أولاً وقبل أي شيء آخر . إنه يبدو مهتماً ومشغولاً بالشكل وحده ، حتى أصبح غاية في حد ذاته . فالتصنيف للمكة البناء . هدف كان يسعى للوصول إليه . وقد فاق في ذلك أقرانه . يبدو أنه كان يخطط لذلك منذ بدأت اللعبة الفنية عنده . سوف تقوم الآن برحلة قصيرة في عالمه . قد تكون (بداية اللعبة) لها هي نهاية اللطاف .

تخضع صورة القصة المصرية . والفلاح المصري . من قصصه القصيرة . ولا ظل للعالم أيضاً . وظلت السيطرة - في البداية - للبيئة الساحلية ، وللمدن التي تقع على شاطئ البحر الأبيض المتوسط ، وبخاصة مدينة الإسكندرية التي ينسج ظلالها على تشييباته وصوره ، والتي تدور حولها بعض القصص : (طبعاً ستقول لي حتى هو أتت أصلاً من هريت .. ما انت من مدينة برصة .. من اسكندرية .. آه .. معك حق .. وإن أجدالك في الفرق بين الصخب هنا وهناك .. لأنني في الحقيقة ربما يظنني القصور بالبحث إلى الاسكندرية .. إلى أهل هناك)^(٥) .

إن معظم قصص مجموعته الأولى « باب ١١ » مستمد من حياة الناس في الاسكندرية . وكذلك قصص « الشيفان » ، « والجر لا شاطئ » له . وغيرها من مجموعة (ولا في الروايات) . لعله كان حريصاً على إظهار ذلك في بداية حياته الأدبية . يقول : (بالقرب منها يجلباه الذي تفرح منه رائحة السلك مختلطة برائحة ماء البحر .. وقد اتحت لفتنا أنه ، فبدنا وكأنها عيون صغيرة أمدت لصيد « البسارية » . وصرفت حذفتا عيني ، وإن ازداد بريلها . والتفت شفتاه للفرحان شكل قارب صغير)^(٦) . ويقول : (تتر في مشيها

وفى متصل بهذا الجانب ، فإننا نلاحظ أنه كان جريئاً حين أقدم على تأليف عاوين مطولة ، غير تقليدية . ومبرور أن معظم كتاب القصة القصيرة ، كانوا يلجأون إلى اختيار المتأخرين المحصورة ، التي لا تصدى كسنتين التين : قبل ولاجل - مبتدأ وخبر - صفة وموصوف - جار ومجرور .

من ناحية أخرى ، نجد يقطر ما قد يتردد على ألسنة العامة ما يحسه هؤلاء شيئاً ، فيصبح عنده وكأنه قد تحول إلى شيء جديد جداً لم نسبق لنا معرفته بشكل أو بآخر . مثل : « غالى بابوى » ، « أنصفت خلفه » ، « ولا في المواقيد » .

أما كلمات الابتداء ، وانظر الأول في قصصه ، فإننا نحيطه الثانية لإتباعنا كثره . وهي : « فما ينفع للدارس الخامل - تستغرق وقتاً وعناء . وقد استبعد تماماً اللجوء إلى طريقة السرد المروعة . لما نجده يستخدم القفل اللامضى « كان » و « كنت » ، أو يلجأ إلى تسمير التكميم . ولما يعمل من نفسه شخصية محورية ، إلى جانب كونه الراوى ، الكتاب . وما يدل على أنه تملك زمام بدايات قصصه القصيرة ، أننا لن نجد متشابهة ، أو متقاربة أو تجرى على وتيرة واحدة . لكل قصة بدايتها التي لا تصلح إلا لها . وهي مجذولة جداً عمكاً بطريقة مبدعة عن الاعتياد .

في قصة « غالى بابوى »^(١٠) يبدأ بداية متطفة مع الشخصية التي ترقى دور الراوى من ناحية ، ولما لها دور أساسي في الحدث من ناحية أخرى . ولأسلوب القصة تابع من طبيعة الية التي نشأت لها الشخصية ، وسند من القصص التي في هذه الية ، ومن الشكل التي الذي يتظم حكايات الراوى الشجي وسير أبطاله . وهو يحرص على أن تبدأ كل قصة جديدة به « غالى بابوى » وكأنها للبيئة الرسيفية الأصلية في الزمن الواحد . لتصل ما كان بما سوف يكون ، ولتشتق هذا الانسجام الموسيقي . « غالى بابوى .. وبوت ولبت .. ويوم أراد الأحادي أن يشنوا ليك ، صممت ابتك إلى صيدرك وصوتك بسبع النجد كله : « يا مصطن أنت ولدى .. أنا صحت شغلكت .. غلى بابوى والله غالى .. والسككاري كانت كثير ، وأولها كان يوم ما لانت أم الرجال خالها .. فانت من الروادخير ثلاثة ، واليت من بعدها ما عرف حرة .. وبعد الأربعين يوم واحد .. دخل صاحب ولى يده اليمن صبة مليحة . وسعدة .. من اليوم ملكك . حنية تحت رجلك تحم وما تطاول . قلنا الصاحب وس ضاحك ، لكن في قلبه طبع باكي . فداويك الثلاثين طرح النار ، وفي لقطها وقاريا نرسح الأكلع . من بعد ما تخلف محمد منك ، وقب بابوى

عليت من السنين ستين . ست وخلفت منها واحد . ومها لد ستين بعدها ، عازادوا من اثنين ! وكل من رأى حركتك من الأهل يقوم وله صغار . والنظر جنباً هي . والله غالى والصة عادت ولا النيطان تسع كلام أهلها وما تكذبه واصل : « وأصاف حل ولادى من الزمن . أخاف عليهم من انخواهم الكبار . أخاف عليهم من ذلة الحمية » .^(١١)

المصداق المميز يبحث - هنا - وكأنه يمكن حكايته إلى كل الناس ، بادئاً بنفسه وبابنه مصطن ، ومتنبئاً بابنه ونفسه أيضاً ، مفضلاً عن غيره ، وعن حاله الصحية والنفسية ولاديه ، وعن طبع الآخرين لها يملك . وبداية الحدث ، والارحاضات التي سبقته . وكيف دخلت مسجلة حياته ! ومن هي ؟ وما صفاتها الأخلاقية ، والحقية ، وما هو السر الحقيق الذي تدر وراءه ، وما نزع العلاقة التي تربط بينها وبين زوجها للنس ، وبين أولاده . وما نظرة الأهل والناس لهذه المسألة . ومشهد البداية هو مشهد النهاية . عودة الأب إلى أبياته . بعد أن كان المقصود هو التفرقة بينها . وهناك حواراً غير تقليدي ، أدركناه دون أن نپنه الكتاب ، أو يشير إليه به « قال » و « قالت » ، و « قالوا » . ولأهل سعدة رأى حيدوا عنه . ولسعدة رأى صرحت به ، ولأهل النجد موقف أظنره ، لكن ذلك لم يأت نثاراً حتى لا يفسد النغمة الواسدة واللحن المهدد .

لأن كان من أولان السرد والعرض ، الذي تكشف عنه فكرة البداية ، فقلنا إنه بدايات راو شجي من البقاء ، يمكن حكاية ذلك ، بسبب حيالة أهله وعله . فقد مرضى التي مرضاً صورياً معه أن اللغة مستحيل ، فصلا على أن تتزوج لمراته بأخيه . ولئىة الزوال يموت الأخ ، وعلى الزوج - الرضى ، ليكي الزوال والحلب والأهل ، « ياللى .. يا عين .. يا لى .. ولا كل من قال « صطر يا لى » .. سطر ، ولا كل من شرح سكونه يان له نهار ، ولا كل من رأى الحلم بسبع كلمة « غير » الكلمة . أم من الكلمة . الكلمة ما يصفها إلا قليل الحيلة ، إن قال « ياللى » ، يكون جواب القيل على ليه . غلب القصر يا عين ، والفجرة شربت جلوهها . ما ظهر على فروعها اثر الفجرة « حرة » ، ما انصاع لها بطن . يا لى . وبعين طرف إن الال لايد وأن تظهر أولعها ، وطرف إن الدنيا - أبداً - ما عاى غيرها لكن متاى أهى : يا عين .. يا نهار ! أنا كنت زين الرجال . وأسأل الرجال هي ، يمي لو سميه « فرحونه » تنق مجر ظله ، أما لو سميه « الجده » صدوره غيره ما يهدم^(١٢) .

وتظل هذه النغمة الموسيقية سارية حتى نهاية القصة القصيرة ، وكأننا نقرأ قصيدة شعرية . اختار الكاتب

صيغة الموال لتتسبب مع مأساة البطل العصري الحزين . التي تكاد تشابه مع مأساة « أيوب » العصرى الصابر ، مع العارق الكبير بين القيم هناك وسلوك الناس هنا : (ضاح الوفا . ضاح حتى الطمع . وبقيت أنا وانت ومرضى . واليوم - ما أقبلك أنا ومرضى . كفاية أهى المواقيل وما لى . وما عين . ولا كل من قال « سطر يا لى » . ولا كل من شرح سكونه يان له نهار . ولا كل من رأى الحلم بسبع كلمة « غير » .^(١٣)

ولاشك أن الضحك في البدايات الفنية الملائمة لجر القصة ، ولشخصيتها الرئيسية ، ولحدثها الأساسي ، يستغرق من الكاتب وقتاً طويلاً . ومما عاى أطول . ثم إن اللغة الفاتكة في اختيار كلمات البداية ، وتوليها ، وأصحت انسجام بينها . وقياها لفقر القصة حتى كانت النهاية ، كل هذا دليل مهارة وذكاء . وتستجد أن كل بداية نابعة من المناخ السائد في القصة ، وتزججها بخواتمها التي اختار . تقول كلمات مقدمة قصة « الكلب يطلع في للوفا » .

(يمكن أنه كان لأمر قصير ، وللقصير بواب ، واللوالب كلب ! والكلب - ولحق بكال - ليس ككل الكلب ، فهذا القامة بالعرض والطول ... ذيله مشرع في الهواء قليلاً ما يتر ، أما لون عينه فكان - للسج - أزرق ! . الأثير - بعكس السموات الماضية - نادراً ما يظهر في الحديقة الكبيرة المحيطة بالقصر ، وذلك لأنه حزين مهموم . أحب فتاة أحب صيداً صغيراً ، والوباب حزين لحزن مولد الأثير . والكلب حزين لحزن سيده الواب . وكثيراً ما تملأ السموع عينة الزرقاوين فيشع على الأرض عند أقدام سيده فكانه تحتال وكأنه - للسج - بغهم ، ويدرك أن الأثير لن يسعده إلا أنشد الفتاة من الصباد ، وأن المطلوب منه - إذا استطاع - أن يقفز في إحدى المرات ، فيسك بين أنيابه ربة الصباد ويمزقها شرمقاً^(١٤) .

لما كان العنوان موجياً بعدم المقبولية ، فإنه استعان بالوسائل التي استعان بها ألف لىة ولية ، المبنة على هذه الصور . ولأنه يريد استخدام الرمز ، فكر في الذهاب بعيداً حيث لا يعرف « الأثير » و « الكلب » أزرق العينين ، والوباب الذي غالباً ما يتدش بل اندعاش يفتح له فتحة صغيرة يفت منها تياراً شديداً من البلاءة الدافئة ، وقد ابتعد بالزمان وبالمكان وبالحدث وبالشخصيات .

أول جملة في القصة تلحم أبناعها الثلاثة : الأول ، بالتالي ، بالتالي . وتربطها نحن القراء بها ، وتشتت إليها . ثم يأخذ الكاتب في جلب المحيط الثالث « الكلب » ، ليبدأ به عملية التسج . ذلك أنه نقطة

لا يكتاز الأول في العنوان أولاً . ولقصة ببداية . ثم يكون دور القصة لا يتباطأ الأخير . ودور الواب الحارس للقصر والأخير . فالكتاب هو الحارس للوالب والأخير والقصر في آن واحد . ويتعدى هذه الحيط في الفقرة الأولى وكأنها شياك صياد طرحها لتتري السمك بالدخول إلى ثنائيا . وهي شياك محكمة . مصنوعة جيداً . قوية . وقد طرح الكاتب . شياك ثلاث مرات . في ثلاث فقر . يتود بعضها بعضاً . ويغني بعضها إلى بعض . الأولى تار فيها أفكار الكلب . وفي الثانية عرض محاولات الكلب من أجل تبيد أفكاره . إرضاءً للأخير . وفي الثالثة وقت عند الحالة النفسية والتحرورية للكلب . وهو غاضب لقوات القصة . وتعبيراً لم الصياد شياكه . بعد بأس الكلب تماماً من تجاربه غير الكلية . إن صح التعبير . (واستنداري بأس . جارباً بعيداً من الأخير . ومن القصر . متجهاً إلى البوابة . وقمع عند أفهام سيده البواب) (١١) .

وعندما كان الكاتب يتقل من مستوى إلى مستوى آخر . فانه يتجر بداية الفقرة بما يتفق والمستوى الجديد . ومن ذلك أنا نجد أن الفقرة التي تتقل بأفكار الكلب . تبدأ هكذا : (أفكار كلب . والكلاب الأخرى بعيدة من القصر) . والفقرة التي تتقل إحساس الكلب بالضرب تأل على هذا النحو : (غضب كلب . كيف فاته الفرس ؟ كيف نام ليحفظ ولا يجدها حوله ؟) .

إنه جاد في التركيب . والمختصة . والبناء . والتسقي . وكل حلق من هذه الحلقات تطرح إعمال فكر . وإيمان عقل . ودقة . رمز مستخدم عريضة . لغة مدنية . سهلة . طين واحد . شدت إلى كالت البداية . ولولا أن الكاتب نفسه يستظهر صفة القالة وهو يتردى هذا النحن . ما جاء على هذه الصورة المختصة .

ونحن إذ نعرض لأكثر من نموذج مثل من بدايات قصته القصيرة . فإننا نؤكد هذه الحقيقة رسداً . إنه يحيل «لثمة» هاية . وسالط إليها متعددة . ومتناوذة في وقت واحد . صياغة عنوان مشوق . وتركيب كالت البداية . وتسقي جلسها . وحسنه قرحا . وإباراتها . وتجيد في أسلوب السرده والوصف . ثم الاستعانة من تراثنا الشعبي المدون والشفاي . والاستعانة بعصر التنوير . والمقاط الشخصية وهي «فصل» . الآن . وتحريكها بشكل منضبط ومرسوم . ثم بعد ذلك الانتظام الجري . ثم تستخدم وسائل الإعلام الحديثة . كالسينما والتلفزيون بخاصة . وقبل هذا وذلك . هناك الاستجابة القوية لبش المعصر . في كيفية تصوير المشهد . وفي انتخاب القطة . وفي الكلمة الملائمة . والمصلحة القصيرة . وكأنها «لثمة» الفنية عنده تتحد فتشعل إنتاج

العين . والأذن . واللسان . والمناظر . وإنتاج القاري . بشايع خريزة حب الاستطلاع . وإثارة الحمرة والمحب لديه .

هذه فترة البداية لقصة «دع ساعة قبل الحادية عشرة» :

(اليدان فوق رابطة الفتق . المنيان ترتطم إلى التقل من الشعر فوق الرأس . اليافس . اتخذ قراره دون مقدمات . ودع الأولاد والأحفاد وأفراح لشريكة المعمر . المخطرات أنزع من التلوق لرحل بقرب من الإحالة على الملائ . اليد فوق أول تليفون يدايه . الحمار سرج

- سأفخر اليوم ساعتين .
- خيراً ليست هذه عادتك ؟
- تسطيع أن تصيب اليوم .
- لا داعي لذلك . سأكون في مكث قبل الحادية عشرة .
- نرجو ذلك .. إلى اللقاء .
- إلى اللقاء .

تقص في الرباح . مال على هل بيع الورد . خرج متبسماً وفي يده وردة كبيرة حمراء . فطل الرحام الذي يتطهر كل صباح . تحطى المنحى وأصبح في موجهة البحر . (١٢)

البداية هنا مختصة عما قرأناه من قبل . فالضوء مسلط على الحركة . لا على الشخصية . بل على الضوء الذي تصدر عنه الحركة . والحركة مرسومة بدقة . «فالكلمة» تنطق البين في وضع حدد . من حيث كونها فوق رابطة الفتق . وتنقل بسرعة إلى البين وما نرتزمان إلى بضع شعيرات فوق الرأس . وهي شعيرات يضا . وهذه ذات دلالة مقصودة . وتأني بمدته . الحركة التالية : توديع الأولاد والأحفاد . ودفاح . يده لشريكة المعمر . حركة ذات معنى خاص . ومختلف . خطوات سريعة . ثم تتابع «الكلمة» حركة اليد وهي فوق أول تليفون . لتسمع إلى حوار سريع . ليس مسموعاً الطرف الآخر في الحديث . وإنما الأهم هو الاستماع إلى هذه الكالت التفرافية . سياري وحوار مضان تحول مهمة القاري . إزاحها إلى متابة كل ما يصدر من حركات متتالية . والاستماع إلى كل ما يتقل من كالت خاطئة . العين . والأذن . تستحان بها .

وفي قصة «عندما نرفع» ضمن مجموعة «بداية اللية» تتحرك «الكلمة» حركة سريعة فتقدم أكثر من صورة حية في مكان واحد .

(السلام مفسولة بالسنن البليدي ورواغة الأكل عاصلة تأل من شلة بعد شلة . وهقل على كل سلمة . وزغردة ما بين الكلمة والكلمة . وكريسي طالعة وأطباي لالة . ومدخل واحد للسطح والصفة . ورواية تتري بالوسط والكالت . وملع وشربات . ودور ساجير ودور أحضان . عروسة ساحة في عر من العرق . وفيات صغيرات بالأحمر والأبيض . وعجائر بالمشمور والبريان . وشبان . وميكروفون صوته لآخر ملح . لنا : ميوك . كانوا : البريه . لنا : أف ميوك . لنا : ضروري البريه . صف وثاني جلسا . لا أحد ينظر ناحية العروس أولاحية الفتص . كلام . كلام . كلام . ثم صوت صرغيت وعركت على السلم . ماتت الودس . وصالت الممسك . وقالت واحدة كأنني لثقل . ضروري أنو شلة دعا فترة الحنة . وعازير يكون أول واحد يدخل البريه) . (١٣)

ويطول بنا الأمر لو أننا وقتنا عند كل بدايات فنية وكيف أنه كان يقدم تجربة جديدة في كل قصة قصيرة والألمة التي يوليها للبداية ما لا نتع من حرم على أن تكون مهمة للموضوع . ولكنها تأل من إيمانه بأن يكون «الشكل» حكماً . وهي أهم لة من ليات البناء . التاشك . ونه شواهد أخرى تفسر فيها التفرع . والانفان . في قصص «الشجرة» . والورت ضحكها . ودعوة . والموضوع الصعب . «العيد بلذعن النس» (ولا في المرافقت) . وفي قصص : «اللية الحمراء» . «وإمرأة أخرى» . و«ليلة شتاء» (لو كالت كالت بك) . «وساعة الحائط» . و«البح في مدينة لوكسمبورج» . و«الغصاب» . و«الندة» . و«حلاوة» . وبداية اللية» . [بداية اللية] .

ولعل سمه الدائم من أجل «شكل» بالغ الدقة والإحكام . جعله يلائق كل جوانب الصفح التي التي لوصلت عند عيه من الكتاب . والتي أصابت قصصه القصيرة الأولى . فلا استطرادات ولا تفاصيل على صلبة الإيذاء . ولا شخصيات قوية . ولا خطابية . لذا كالت نهال بعته وتجاربه منطلة في هذه القصص القصصار جيداً . التي لا تتجاوز الصفحة ونصف الصفحة الواحدة . من القطع للموضوع . وقد هذا هذا «الشكل» سمه تميز قصص عبد الفتاح زكي . وعدداً آخر من الكتب المعاصرين .

ومجموعته الأخيرة «بداية اللية» تضم قصصه القصيرة التي لا تخرج من هذا «الشكل» الذي التزم مؤثراً . وإن كان نظير بدايات متفرقة له في قصص «حكاية» تحدث كل يوم . «وهود كويت» . و«المهرج» .

ول نصته «لمرت ضحكا» تنجح عناصر متحركة .
منها الآلية ، يعني أنه يقدم «الحديث» على أنه يحدث
«الآن» . وتحريك الشخصية حركة درامية ، لكي ينجينا
إلى اللحظة ويضعنا في الموقف ، وليس حورية وحرارة
على جو القصة . وعصر التوثيق الذي يشهدنا شداً إلى
مرحلة الترامه . واستخدام «الحلم» كوسيلة للفتنة بين
الواقع والأمل ، بين ما هو كان فعلاً ، وبين ما ينبغي أن
يكون أملاً . بل إن مهارة الكاتب جعلته يبدأ بصورة
«الحلم» وكأنه حدث واقعي يجري أمام عيوننا .

(آخر الليل ، وأنا عائد إلى بيتي سراً على الأقدام ،
وعند ناحية مظلمة أصبح من يتدلى في عرس :
«يس» . وصرخت عطران ، وكففت في دهشة لسمي
عصر الصوت ، ول صرعة أتيت سيدة عجوزاً ممتدة
بالسواد .. متحركة .. ليس مثلك في ذلك .. وأهم
بأن لأواصل السير من جديد واصلت بعنق بكلمات لا بد أنها
لم تسعها ، ولكنها تقدم ناعسة بصورة أفروني وبدا
محمودة أنماها ولها حلية جلدية صلبة ، لو أنها بنى
ومرحة . ثم تقول لي ليرت لم أقدم منها من قبل :
«عد الفتحة» . لها أرج ثلاث جنبه ١ ، شيء
غريب ! وأفرج على الفور في دهشة جديدة ول عرف
أنيهاً ، ثم أقول في المضطرب : «ما سقى اتق حايوة
ايه ١؟ أرج ثلاث جنبه ، له ١؟ واشمعي أنا .. أصعل
بهم يه ١؟»^{١٧٦}

وعلى الرغم من أنه يمكنني على لسانه ، كما لو كان هو
الطفل والراوى ، فإننا لا نشعر بذلك ، وكأنه بعيد عن
الإنسية . في «الحديث» بشي . وفي «الرواية» بدور .
وهذا لا يستعين بالأفعال الدالة على الماضي . لكنه يستخدم
أفعال المضارعة ، لأنه يريد لنا متابعة «الفعل» وهو يقع
«الآن» . لتتابعه ، ولتتبع خطواته ومراسله :
«أصبح» . «توتفت» . «أخفت» . «أتيت» .
«أهم» . «تقدم» . «أزاح» . «أقول» .
«أفتح» . «أظرف» . «يتشرك المكون من تسجج
سيارتين تتساجج في سرعة ملحة» .

وعندما يقطع حركة الآن ، فإننا ليرتد إلى الماضي
القريب جداً ، وللصقل اتصالاً وثيقاً باللفظة المضارعة .
رأى الطب في الصمغ الذي يسبب أرقاً ، ولا يكون
ذلك إلا في الأسبرج الأخير من كل شهر . حين ينسب
معنى ضده . وينسب التفكير في المسائل لثالة للحمه .
«م» صبر . «الحلم» . وهو حلم قريب جداً من الواقع
التي يدفع إليه . حلم المرحان كما يقول علماء النفس .
حلم إنسان محدود الفضل ، ينتهي رايه الشهري الثابت
مع الأيام الأولى من بداية الشهر .

لم يأت «الحلم» جرفاً ، وكأنه شيء يوترى بعيد

الصحيق ، وإنما وظف في الوقت اللازم ليرطبه ، وكأنه
جزء من أحلام البظطة التي تبحث إيان مسرة الإنسان .
لذا فإن الكاتب بدأ به نصته «و» بدلاً من الأوقات
والرسائل ، ما جعله قريباً من الواقع ، قابلاً للتصديق ،
وكان هو البطل الوحيد في القصة . وهكذا يكون الحلم
والارتداد والحديث النفس الدائس للشخصية . في
قصص عبد الفتاح رزق .^(١٧٧)

وهو الخوار ، في قصص عبد الفتاح رزق عنصر
أساسي . لأنه يحدد على درامية الموقف أو للشهد أو
الصورة وهو لا يريد للشخصية أن تلف جامدة . ولا
للمشهد أن يلق لها ساعاً لا حياة فيه . عندئذ يكون
الخوار رسالة من وسائل الصبرك والإحياء . ثم إن الخوار
عادة ما يكون بين أطراف تباين وجهات نظرها ، بمعنى
أنه يساعد على إثارة عوامل الصراع ، والكشف عن
الفرع الخفية إليه . ولما يوصل به كأداة لإضفاء جو
واحد ، أو لمرئان نعمة واحدة .

ويستخدم «الخوار» في قصصه شكله المروف . بحيث
لا تخطئه عين القارئ . لكنه في قصص أخرى لجده . وقد
نسل عبر السرد ، دون أن يسبق بما يشير إليه . وكانه
جزء من أسلوب الوقت العام . كما رأينا ذلك في قصص
«غال بابوي» و«ولا في الحوادث» و«المنقط» و«دولة
قاهرة» .

أما عندما يكون الكاتب مشغولاً ومهموماً بمسيلة
البناء والصلل وجدل عناصر القصة بعضها بالبعض .
فإن الفرصة لا تتيح للخوار بالقدر الكافي : «رجال بلا
حيون» ، «الديابة» والفتح ، و«النجدة» و«الحلم
الأبيض» التي تكاد تكون قصيدة شعرية .

ولنا أن نترفع أن يكون الرمز وجود مسطر في هذا
الفتح الذي يمثل فيه «الشكل» مكانة سامية . ومعادى
الكاتب يحدد من أجل التركيب ، والبناء ، إليه
بالفرصة - يضل نفس القلي - إذا ما أراد الاستعانة
بالرمز . وقد أقرنا إلى أن الرمز يبدأ بالفتون . وعندما
يختار الكاتب العنوان على هذه الصورة ، فإننا ليسع إلى
أن نصته منذ البداية حتى النهاية ، سوف تكون رمزية .
فإننا أن تكون القصة كلياً رمزية وإما ألا تكون فهو يخلق
حالة رمزية ، وليس شخصية ، أو حدثاً ، أو جزئية ، أو
لكرة .

وليجرؤ الرمز تابع من حرصه على الإيضاح ، وشعوره
هو بالتمسك الخاصة وهو يشكل هذا العالم . لجد النليل على
ذلك في نصص : «البحر لا خاطي» له «و» وإنسان» ،
و«العهد لبحرا البص» «ولا في الحوادث» ، وفي
نصص : «الكلب يضح للملح» ، و«رجال بلا حيون»
و«عندما ولد الرياح» «لوكانت كلوت بك» .

ولعل ملاحظة أخيرة ، هي أنه على الرغم من حرصه
البالغ على أن يكون كل شيء متكاملاً في حله القصص
الخاص ، فإننا نرى أن عنوان مجموعته «لوكانت كلوت
بك» لا يفلح والفتح الذي يسود قصص هذه المجموعة .
ولعله أخير - فقط - لكونه عنوان أطول لقصصها وأقربها
إلى الواقع الخارجي ، في حين أن عنوان «ولا في
الحوادث» جاء أكثر دقة واتسجماً مع القصص التي
تضمها هذه المجموعة . كذلك الحال بالنظر إلى عنوان
(باب ١٤) ثم «بداية القبة» . وهي ملاحظة كان ينبغي
ألا تفلت منه . مادام قد استعمل بالشكل وبالبناء
وبالتركيب كل ذلك الاحتفال الكبير .

● هوامش البحث

- ١ - «ولا في الحوادث» - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ - ص ١٠١ .
- ٢ - «باب ١١» - دار الثقافة العربية للطباعة ١٩٦٠ - ص ٣٦ .
- ٣ - ص ٣٩ .
- ٤ - هذه القصص جميعاً تضمها مجموعة «باب ١١» .
- ٥ - هذه القصة تضمها مجموعة «ولا في الحوادث» - ١٩٧١ .
- ٦ - نفس المصدر - ص ٥٨ . ص ٥٩ .
- ٧ - المصدر نفسه - قصة «ولا في الحوادث» - ص ١٢٦ .
- ٨ - نفس المصدر السابق - ص ١٥٢ .
- ٩ - «لوكانت كلوت بك» - الكتاب الذهبي ٢٠٢ - يونيو ١٩٧٣ - ص ٨٠ .
- ١٠ - نفس المجموعة السابقة - قصة «الكلب يضح» (إزهار) - ص ١٢ .
- ١١ - «بداية القبة» - الكتاب الذهبي - وروزاليوسف - يناير ١٩٨٠ - ص ٣٦ .
- ١٢ - المصدر السابق - ص ٧٢ .
- ١٣ - «ولا في الحوادث» - ص ١٨ .
- ١٤ - انظر قصة «دعوتني يضاء في بيت الفلان» - نفس المصدر ص ١٠٥ .

رأسة والتنين

مأساة مصرية

سامي خشبة

يجل كل عمل أدبي جميل مشكلة فنية ، ولكن لا يستطيع كل عمل أن يطرح مشكلة فنية جديدة وجادة ، ولذلك ، أجدني ملتزما بالاعتراف ، بأن التعامل الطغى ، مع رواية ، رأسة والتنين ، كان أمرا بالغ الاتعاج ، بساطة ، لأنها ملئت - وما تزال بالنسبة لى - كتابا فنيا كبيرا ، يتحول بالقلوب الذى لا يصبغ أن يتفصل عن العملية الفنية ، إلى ، صاحب ، حجم ، زرافته ولا تخله أبدا ، لأنه فى كل صفحة يكشف لك عن جانب جديد شديد الأسر من ، كده ، الزاهر ، سواء التفت معه أو انحطت ، وسواء منحه الفرح ، وهو يصعد بك إلى مراتب عالية من اللذة والفهم والانساق ، أو بحث فى دماغك القلق ، وهو بأسره فى علاقة تتألف من المصير فاجيله كما أنه من الخطأ تجاهله ، وسواء عثرته فى تجربته الفنية - الجمالية والفكرية / الفنية ، أو أولئك خارجة - أو ولدت أنت عذره - تلمس للمداخل ، أو تصطدم بالتعقيدات ، عارفا بأن جازلك فى النهاية ستكون فنية حقا ، لتستحل هذا الخلد الخلاق الجميل .

إنها رواية من نوع جديد على الأدب العربى - ليس فقط باختيارها نوعا جديدا - فى أحيانا القصصى - من القصير والنسج والبناء ، ولكنها جديدة ، ونحما ، فى نوع التجربة التى تدفع القارئ إلى مراجعتها .

هو الوهم الذى يتحكم فى صنع العمل الأدبى ، تعبيرا ونسجا وبناء ، وفى مراكمته ، المعنى الكلى للرواية فى النهاية .

إنه لا يريد - فقط - أن يحكى ، الرواية ، ولا يريد - فصب - أن يتنقل إلى عالم الكلى أو أن يدخنا عالم النفس حتى نشاركه فى اكتشاف وتبني وضعه الروحاني والشعورى . ولكنه يريد ، أيضا ، أن يدخل عالمه والثقاق ، وأن يشاركه فى تبنى تفاصيل وثقافة ، خاصة وتبنى وجهة نظره الفكرية ، فى المصوغ التاريخي المصوغ من هذه التفاصيل التى يسبح فيها - فى نفس الوقت - حكاية الحب ومضمون المواجهة بين الحبيبين والاتحام بينهما ، ثم انفصالها الضروري : الانفصال الذى يؤدي إلى المأساة ، بأن يحضر الحبيب حياته ، ومعناها ، والأمل البارق فى الالتقاء الذى حصلت به تجربة الحب ، أجهش وحكم على الحبيب بالموت .

ورغم أن التجربة ، القصصية ، فى الرواية ، تنسج إلى مجارب والحب الصالح ، لأنها ليست قصة عاطفية ، كما أنها لا تهتم بالثارة موضوع الأخلاق . إن رأسة لا تنسج إلى أى نوع مما انتمت إليه مجربات شهيرات فى أدب الحب القصصى ، رغم أنها تهرب شيئا ما من أحد هذه الأنواع . إنها ليست رمزا للواءة

وهي قصة حب صانع ، تقضى إلى أن يحضر الحبيب حياته بعد أن يترقبه ويحضر الاحساس بأن للحياة معنى ، مع اكتشافه لابتئال الحبيبة . . وليس هذا بالطبع ، موضوعا ، جديدا على الأدب العربى . الجديد هو نوع ومستوى معاناة التجربة . تجربة الحب واعداده وضاعه ، ونوع معاناة ما تقضى إليه التجربة من ضياع اليقين وخسارة للاحساس بمعنى الحياة .

وبالتالى ، جاء الجديد - بالضرورة - نوعا من التعبير عن هذه المعاناة فى أسلوب الصياغة وتركيب البناء تعبيرا وأسلوبا لا يمكن القول بأنها ، لازمين ، لذلك النوع من التجربة ، وإنما يكونان جزءا مكملا بالضرورة لنوع معاناة التجربة ذاتها . كانت معاناة التجربة فى ، رأسة والتنين ، مثل التيار الأدبى الذى تنسج إليه ، هى بالذات عملية إبداعها .

ولكنها معاناة لا تتم أبدا بعيدا عن الوهم بها ، إنها أقرب إلى الوهم القاصد منها إلى التقائية المناسبة . التجربة هى العفوية وهى التى تفرضها حياة المؤلف ، أو أنها تنسج نوعا صادقا وتلقائيا من ملاعبات حياته ومن التركيب الخاص لذاته ومن النسج الثقافي والفكرى لهذا الذهن . ولكنه ، حين يتحول إلى عملية الإبداع ، لى بجمل هذه التجربة إلى عمل أدبى ، فإنه يعاقب تجربته بروى تفصيل قاصد ،

وصلها تركيب ووضع العاشق المصري «الثقف» والمستنير في طريق تباعده العاطفي والخلق والفكرى - والسلوكي - من «الحياة»، على طول تاريخ اجتماعي وفرادى منذ... هذا التبعاد - أو الانفصال الذي اكتشف - وتطلب به المازني، في حدود وضعها صلاح عهد العصور إلى «استعداداتها» الواقعية، .. ويعود إدوار الحراطين - بالرواية ثالثة هذه المرة - لكي يدفعها إلى امتدادات جديدة، متوافقة مع نوع «وجه» ومع ما طلبه بطله من حيته، ومع ما تصورته «الحياة» التي كادت تصب «معادلة» للعالم: رمزا للمكون الإنساني الذي أرادته «ميد» لنفسه، ثم أصبحت - حين خاتمة - جميع عاشقها الذي لم يفتته أبداً.

هكذا أصبح العاشق (ميخائيل) ضحية للحياة التي أصبحت مساوية للعالم (الجنس ١)، بعد أن كان العاشق والهوية سوياً ضحيتين عند المازني: الرجل يدفع للفرق في الحزن والمرأة تسلم للبلادة، وبعد أن أصبحا خريتين أيضاً عند صلاح عهد العصور: الرجل يدفع إلى الحزن، والمرأة تنتك غضباً، مثل مدنيته المحروقة بالآثار والمؤامرة.

وقد يكون هذا «الطور» موضوعاً مقولاً للدراسة سوسيوبيولوجية فنية مستقلة مختلفة، ولكن لا بد من إضافة استدراك أساسي إلى هذه النقطة، لتوضيح عامل يفسر أهمية خاصة لرواية «رامة والتين».

فالدور الحراطين، يكتب هذه الرواية من منطلق واضح فيها كل الوضوح، حول تجربة الحب الصانع، التي يعيشها مثقف مصري قبطي، تكون وحدانه وتكونت ثقافته باجباره «قبطياً» ينظر إلى الأشياء وإلى العالم - وإلى تاريخ مجتمعه ولتته - من منظور فهم هو الخاص لتاريخ قبطيته. ورغم أن ميخائيل إدوارد يدخل تجربة الحب باعتباره «رجلاً» فحسب، فإنه لا يعيشها «هذا الاعتبار» المحرر.

والتناقض للمدر الذي يقضي في النهاية على هذا الحب - يقضي على «الحياة» - المعادلة للجنس - بالابتذال، ويقضي على الحبيب بالموت - ليس مجرد تناقض بين حساسية شاعر عاشق وبين بلادة مجتمعه العادية وابتذال حيته، وإنما هو تناقض تخلق من خلال رغبة ميخائيل (العاشق) في أن يفرس على حيته بالحوار الفعلي وبالمناقشة الوجدانية أن تكون في مستوى «تصوراته» هو عنها وأن تلي بالآثار حاجته إلى «تجسيد» هذه التصورات، حتى تصبح كما يريد: قديسة خاصة به وحده ومعبد له، وحتى يصبح هو مثقفاً لها وعابداً وحيداً... وبين انطلاقها من «رامة/الحياة» انطلاقاً غريباً نحو أن تعيش «وضعها» التاريخي الحقيقي والعاطفي والأخلاقي الخاص، سواء باعتبارها «أمرأة» مصرية مثقفة ومستنيرة من هذا العصر، أو باعتبارها «رمزا» وليست «تجسيداً» - لتاريخ مجتمعهما حتى ولو بالطريقة التي يفهم بها ميخائيل هذا التاريخ.

إله تناقض بين أصرار ميخائيل على تأطير الحياة داخل تصوراتها الخاصة عنها أو عن معناها بالنسبة إليه، وبين طوية رامة في قلبها ليخاطب أو غيره - قبله أو بعده - باعتبارهم «جوانب» من تجربتها مع الرجال ومع العالم - انهارها فيه وعرفها عليه ولعالمها مع وتاريخها في داخله.

ولم يكن كذلك أبطال المازني ولا بطل صلاح عهد العصور. هؤلاء عبروا عن تناقض المثقف المصري الشاعر مع مجتمعه تناقض «الحز» - العضوي من تاريخ هذا المجتمع وثقافته الحقيقية السائدة ولتته الفعلية مع أخلاقيات هذا المجتمع وبنيانيزاته الإيجابية.

تسمى «رامة والتين» إلى نبار أدول - من أنواع الرواية - بصعب فصل الأعمال الأدبية فيه من تجربة المؤلف الذاتية وفكره وعالمه الداخلي المتميز. ورغم الضرورة النظرية التي تفرض التعامل مع العمل الأدبي باعتباره «وجوداً مستقلاً» فلا بد أيضاً من التفكير في أن العمل الذي لا يتم بالحدث التاريخي، قدر إنجانه

المطلوبة، مثلما كانت يتبرس عند ذاتي، وليست رمزا للعالم المطلق كما كانت روكتانا عند إدوارد رومان، وليست هي «المرأة» موضوع الحب المحرر شبه الآسور مثلما تعرف من ليل الصغرية... ورغم تركيز ميخائيل رامة على تأثيره الشعوري بالحب الجنسي من تجربته معها لإنها لا تفي في شيء بخلاصات هدى ميلر القراني يصبح موضوعاً للجنس المحرر... ومع ذلك فإن «رامة» وتجارب الحب الصانع في أدبها الحب، «أشكال» قد يكون من الملهد أن نعرف عندهن للبل.

لنعدنا كتب إبراهيم عبد القادر المازني، فنصص فيه الحبيلة في الأربعينات، وأدارها حول انفصال حساسية «الأدب» المثقف الجديد عن غلظة المجتمع الواقعي والعمل المبتذل الذي يحاصره عاطفياً ووجدانياً مثلاً بمحاصرة - ولأنه يحاصره - فكرياً وأخلاقياً... أقول إنه عندما كتب المازني هذه القصص واكتشف فيها ما اكتشفه، وقت هذا العاشق الشاعر الرقيق عند حدود الحزن، بسبب ذلك الانفصال بين حساسية المثقف لجديدة الطفلة في ذلك الحين وبين حساسية عالمه (مجتمعه ٩١) الحقيقية للبلدة. ولم يكن من الممكن للمازني في ذلك الحين أن يدفع تجربة الانفصال هذه، للزلة من تجربة الحب الصانع إلى حدود المساء، لسبب مزدوج وبسيط معاً: ظم يكن «إبراهيم» بطل المازني في رواياته المعروفة - في إطار عصره المصري - مستعداً لأن يتلق تجربته وأن يعيشها باعتبارها نهاية العالم يمثل ما تلقى ميخائيل إدوارد الحراطين تجربته وعاشها، ولم تكن هناك بين حبيبات إبراهيم، في عصرهم وفي عصره للمصري من تستطيع أن تكون مثل رامة في أبعادها وتكوينها النفسية/الأخلاقية/الفكرية.

كان لا بد أن يقف للزلة بتجاربها عند حدود الحزن، وكان لا بد أن يقف بتعبيره عنها عند حدود الشاعرية الذاتية (أكاد أقول محظاً - الرومانتيكية) الحزينة.

ولكن لم يكن بوسع إدوارد، إلا أن يدفع بالتجربة، ويتعبه عنها، إلى الحدود التي فرضها موقف بطله - أولاً - من مجتمعه وعمله، وهي الحدود التي رأى ميخائيل - ورأى إدوارد معه - أن «العصر المصري» يفرضها كذلك، أي المساء الكاملة. وكان الدافع النهائي للروح هذا الحد الأقصى، هو الدافع العادي - لأبطال الناس - وعيهم الكامل بأن الانسحاب مستحيل، أو بأن استمرار تحمل هذا «الثقف» الجديد العاشق لا تفصلهم عن مجتمعه من استمرار مستحيل، حيث بأن الانفصال نتيجة مجتمعه وإن لم تكن منطقية بالضرورة، لا اكتشاف عن ابتذال العالم... أو حتى عن مجرد عاداته... ولكن ميخائيل يضيف «سبباً» خاصاً به هو الانفصال. ومن ثم لأسانه: إنه يكتشف أنه لا يستطيع «استلاك» حاله. وأن «رامة» نفسها لا تستملك به، ولا تراه نهاية العالم بالنسبة لما مثلاً كان هو يراها. وعندما يعرف أنها بدأت تجربة جديدة مع الشاعر القلبي - أو عندما يتذكر ما كان قد عرفه من ذلك - فإنه يكد يذكر أيضاً أن «رامة» مستحيل، أن تستمر مع هذا الشاعر، ويكد يذكر أيضاً مرة أخرى، أنه أحس كأنما الشاعر - الواقع تماماً من موقفه مع رامة - يسير هو الآخر، من خلال تجربته معها، إلى خسارة محقة مثل خسارة ميخائيل نفسه الخسفة.

وأعطوا للقارئ إذاً الفرصة عليه مقارنة: أخرى، ليل محاولة لمس العالم الخاص للرواية التي نريد أن نتحدث عنها.

لنعدنا كتب صلاح عهد العصور مسرحية الشربة «ليلي والمجنون» في نهاية الستينات، فإنه كان يحدد مرحلة جديدة من ذلك الوعي المساري يقرب وصول الانفصال «العاشق للمصري الشاعر (المثقف ١) إلى مشارف اللاعودة، ووصوله بالآثار إلى مشارف المساء الكاملة أيضاً. كانت «ليلي والمجنون» بمعنى واحد على الأقل، تجسيدا لمرحلة جديدة وصلها «تركيب» «الحياة» - المرأة «المصنوع» الحب والحياة في نفس الوقت - ووصل إليها «وضع» «الحياة» «المثقف» المستنيرة هي الأخرى، والمثقف بالآثار عن حبيبات إبراهيم، والمثقف جلياً - حتى من «سارة» «المقاد» وكانت «ليلي» والمجنون - تجسيدا أيضاً للمرحلة الجديدة التي

إليم صراحة ، في سياق الأعمال الروائية ، أو خلق شخصيات لية (أحيانا نثر من شخصية واحدة للرمز إلى عالم أو مفكر واحد . مثل تكرار ظهور فيثو - مؤسس فلسفة التاريخ في عصر التنوير - في ثلاث شخصيات ذات أسماء موحدة من اسم و رواية جويس الأخيرة بقطعة فينيانج .. ولكننا نعرف . من ناحية أخرى . أن مساهمات هؤلاء العلماء في تكوين «عقلية» جويس أو بروس ورواها إلى «اللذات» في إطار الثقافة الغربية . لا ترق إلى مستوى مساهمات الأحكام العارية . والتألمات العاطفية . والأشاعت التي تكسب «صياغة» عقلية . والأهواء العامة التي لم تدرس والتي تخلفت أصلا في ظروف تاريخية شاذة وغير دائمة في تكوين الإطار العقلي والفكري الذي استند إليه ميخائيل . وعائنه - لسوء حظه - بصدق . والتي ساهمت بقوة في النهاية في دفعه إلى «المأساة» الكاملة .

إن «المادة» المدنية . الخالطة التي استند إليها جويس أو بروس في نسج خامة ، أعلمها - حتى على مستوى الصورة المكانية لمدينة جويس أو لريف بروس - أو على مستوى النسيج الاجتماعي لأفراد جويس أو لعائلات بروس ، أو على مستوى التكوين النفسي والروحي والثقافي لأبطال الكاتب الأيرلندي أو لأبطال الكاتب الفرنسي - هي مادة «محققة» من ناحية . وهي مادة «حية» في الثقافة العامة للناس الذين استند منهم الأيرلندي أو الفرنسي شخصياتها ورواها وتكويناتها الفنية .. وأعني أن أقول إنها ليست كذلك بالنسبة لادوارد الخراط . ولذلك . أرفق خلاصا إلى القول بأن «مأساة» ميخائيل الكاملة . كانت في الحقيقة من صنعه هو . حتى قبل أن يلقى براعة . ويصرف النظر عن نخبها عنه (أو خيانتها له) .. وكانت مأساة نتجت - ليس لأنه «مشف» . ولكن لأنه اختار أن يسلّم تكوينه العقلي والروحي لروح «إرف» من الثقافة ولكنه لم يحاول أن «يتصرف» بنوع هذا الرق . ولا أن يتقنه . لكي يجدد منه موقفا «حرا» جديرا بغفلات وليراد حقيق .. ثم أنسط على «رامة» رواه واحتججاته . لها كانت هي «نصت» أحيانا . وتماهروا أحيانا أخرى دون أن يتجاوز وصفه - إلى محاولة أن تنطق هي عليه رواها واحتججاتها ... فحكم هو على نفسه بالانفصال عنها . وضاعت منه فرصة «الفرقة» الحقيقية . والمحلب الحقيقي . والانتباه الحقيقي . لنفسه الحقيقية .. ضاعت منه فرصة أن يعرف التنين .. ولو عرفه . لقطه حقا . لأنه كان يعرف أنه تين لا يكتفي في داخله هو - داخل ميخائيل - ولا في داخل رامة . وإنما هو قائم بينهما .. ينظر من بقلته .

هكذا يكون قد بدأنا الفرق في عالم الرواية . طارحين كثيرا من الأسئلة التي نتركها ورامتنا دون جواب . ولابد قبل أن نوظل في هذا العالم المحجب . أن نشارك بعض ما فاتنا حتى الآن .

تتكون الرواية من أربعة عشر فصلا . يحمل كل منها عنوانا خاصا : من : «ميخائيل والبجعة» حتى «اليوم التاسع والأخير» ووضع عناوين خاصة لفصول تقليد «رواي» قديم . ولكنه اكتسب دلالة ووظيفة خاصة . بمساهمة في تحديد الرمز الأساسي لكل فصل (مثل «التيبة» الأساسية . أو «الميلودي» الأساسي في كل حركة من حركات بناء موسيقى كيرك كاليبسون أو الكونسرتو) ومساهمة بالتالي في تحديد مسار الحركة السردية - العقلية والفنية . لكل فصل (أي لكل مرحلة من مراحل كشف المفهوم اللغوي للعلماء والكيان اللكي للتعبير العامة في هذا الفصل) أقول إن وضع عناوين خاصة لفصول الأعمال الروائية . اكتسب تلك الدلالة والوظيفة . منذ كتب مارسيل بروس في أوائل هذا القرن روايته الكبيرة (ذكرى الأشياء الماضية) في أجزائها - فصلا السبعة . ومنذ استطاع تالكيد كبير - على ستياوت جليبرت - أن يتخلص من جويس القرارا بصحة «عقوة» كل فصل من فصول «بوليسيز» الثانية عشر على أساس مطابقة الفصول لمراحل ملحمة أوديسة هوميروس : من تلياكوس إلى بيلوبول .

ولكن لادوارد الخراط . أعفنا من هذا البناء . وكان قد حسنا - أو ترك لنا - مسؤولية اكتشاف للعاني التي شحنا في عناوينه : من اسم الرواية ذاتها . إلى أسماء الفصول .

وأستطيع في نسخ أفكاره من مزيج فشتات عتارة من المحقق أو الأفكار السالفة في دراستنا غربية غير مكتملة الأسانيد الوثيقة واشتات من الانطباعات الذاتية وشتات من أحكام سند على تأملات شخصية مقامه على عبارات لم تتحدد دلالتها (مثل عبارة : «نظنا بطفة أجدادنا» أول ما نطقنا .. فهل المقصود بأول ما نطقنا : بداية التاريخ أم بداية العظرة ؟ أم كليها ؟ ومثل عبارة : «مازلنا حتى الآن نتكلم الميروغليبية القديمة» . في ثوب آخر . ونحت قناع جديد .. إلى متى ظل المصريون يتحدثون «الميروغليبية القديمة» دون قناع ؟ وهل كانت الميروغليبية القديمة «لغة» منطوقة أم مجرد «خط» تصوري مقدس لكتابة اللغة المنطوقة ؟ وإذا كان نطقنا الحاد «قناعا» للميروغليبية القديمة . فكيف يكون «رقم» هذا القناع ؟ هل تقع الميروغليبية القديمة تحت مباشرة .. أم أن تحت عدة أقنعة لبنا - أو لبسنا - تلك اللغة الأولى للقصة ؟ .. إلخ .. إلخ) . ومثل عبارة تالية للفقرة المنقولة قبل قليل . نقول : «(9) وجويس . قد يكون اسمه مار جرجس أو سيدنا الحسين . وإيريس لها أسماؤها التي تعيش معنا . في كل بيت في مصر . حتى اليوم . وغدا وإلى أبدا الأبدين .. فكيف تحسب التحولات والأحداث التاريخية الخالطة الشاملة عبر مئات القرون . التي حدثت حتى أصبح لمجربس إسم مار جرجس . أو حتى اكتسب مار جرجس بعض صفات جويس الذي تحول هو نفسه . وقد «طغى» من صفاته ووظائفه وخصائصه وتاريخه عبر قرون حياته باسمه . واكتسب طغيات أخرى جديدة .. ثم حتى أصبح اسمه - اقتراضا - سيدنا الحسين ؟ وهل تركت تلك التحولات والأحداث الخالطة والمجربات والامتزاجات في السلافة . والديانة . واللغة . حورسبا على أصله الأول الذي - لها يقال - كان قد لبس أول قناع . مع بداية عصر الاسرات ؟ هل وجد ميخائيل دراسات «سرية» لا نعرفها تحمل اجابات قاطعة على كل هذه الأسئلة . ليحطه . وتسمح للمؤلف بأن يكتسب رامة ويقطع بكل ما قاله في لوحة قاطعة أسره حقا وعزلة وشيرة للقلل كما هي منه للوجبان بحكم «شاعريتها» بصرف النظر عن «عقليتها» ؟ بل : لماذا لم «يصرح» ميخائيل ببعض الأسماء التي يقال - في فكر مثل فكر ميخائيل - إنها «أطلقت» هل إيريس : مريم العذراء مثلا . أو سانت تريزه . أو السيدة زينب ؟ هل كان استماعه عن مثل هذا التصريح بسبب أنه قد بدله في المساس بصلب عقيدة دينية لا يسما التصريح باسم مار جرجس أو الحسين أو السيدة زينب ؟ ألا يقلل هذا الانتعاض ذاته من «حجم» عقلانية ميخائيل ومن قيمة قدرته على «التغوص» إلى أصول الأشياء . حتى ولو كان غرضا شكليا وانطباعيا وتأمليا غير مدروس وغير محدد الدلالة كما رأينا ؟

إني أتف عند هذه النقطة طويلا لسبب جوهري متعدد الوجوه .

لانتساب الشكل بين «فنية» رواية رامة والتنين . وبين فنية تيار . والرواية النفسية . الرواية التي قامت على «فحص» الفات . عند مارسيل بروس أو جيمس جويس (وقلنا دوروث وريشاردسون وفلوري) وتوى التأثير الأدبي والفني لهذا التيار في كل محيط أدبي لاسمه وتقاليد في . وريادة رواية «رامة والتنين» على الفنية التقليدية لهذا التيار في أدبنا الروائي . يدفع إلى الاهتمام - بل التركيز - على «حقيقة» عامة :

إن بروس وجويس . اتحدا على مصادر «أصلية» في الثقافة الغربية وفرت لها «أدوات» بالغة القوة في إشاعة «وصيد الطريق الذي ملكاه في إطار الثقافة الغربية باللغات : من الفلسفة الحديثة : برجسون مثلا . إلى علم النفس التحليلي في أسس وإطاره الغربية الأولية : سيغموند فرويد مثلا . إلى فلسفات وعقائد ولاهوت عصر النهضة : سانت أو سطيفن وجورج دانون . ثم عصر التنوير : جيمس هابنهام فيكون وسويت . وفلاسفة العصر القديم وروايات الأسطوري من : بطليموس . وعلماء جبال ووطي طالع وأديان العصور القديمة : من بنيتو فرونتيني وإسكندر ومن جيمس فريز إلى لي بيرهل ... ونحن نعرف الكثيرين من هؤلاء العلماء . والفلاسفة . والكاتب . والشعراء والمفكرين . من درجة «أهميتهم» المباشرة في أعمال جويس وبروس . إلى درجة الإشارة

أو يراها مجتزعة - بكل الرموز الكونية (المصرية الفرعونية ، والقبيلية ، واليونانية) القصصية والأسماء والفقرح والحنان ، وبالكثير من رموز الاكراه والقهر والموت أيضا ، ولما هو يحاول أن يدخلها في إطار ونوع مسانته لما ، بلطوار الفضل والمناشدة الوجدانية ، يحاول هي أن يقتنه ، فقط بأنها أكثر تنمدا - وتوحدا أيضا - من أن تدخل في أي إطار إلا بطار وجودها ، الفضل الذي منه لما «تاريخها» كله ، وهو نفسه إطار الضرورة التي تنفسها - من الخارج أو من الداخل - والذي لا يتكسل إلا بتحقيقها لحريتها . وفي هذا التلاحم ، يدين ميخائيل - بين وبين نفسه ، وأنيابا بينه وبينها ، قدرتها على تحقيق تلك الحرية ، وحل ترويضها لتلك الضرورة ، بأن «تسبلك» رامة «كل» من يحاول أن يقيدها في إطاره : ميخائيل القبطي المصري ، أو من كان قبله ، أو من جاء بعده ، حتى أن هذا هو ما يبدو «مصريه» ساح ، الشاعر الفلسطيني الذي صر بظهوره حب ميخائيل وسجته ، أو كان مرده «المناسبة» التي أكلت سيرة ميخائيل نحو الدمار ، ولسيرته التي بدأت منذ عجز عن معرفة التنين ، ومعرفة مكانه بينه وبين رامة .

• • •

حينما أحب ميخائيل رامة - وكان قد رآها في حفل ما ، ودار بينهما كلام عابر - ثم لم تعرف بالتحديد ما دفع أحدكما إلى الآخر ، تحيل بحرص عاطفته وحيته وراء عليه ، لا يفضو عقله الخافت ، أنها تبادل نفس النوع من «الحب» طالما أنها يتبادلان نظرس الحب الجسدي ، ويتطامن الولوج - بكل برطقته - برطنتها للتشكك ، والعشق لمديته (مدينتها - الاسكندرية) والتاريخ والموسيقى والشعر والبحث من الحرية . حينما حدث ذلك ليخائيل ، حدث له أيضا أنه شرع في فصع الفترة ، التي سقط منها (مقروطة المقادير) في النهاية .. شرع في إيقاف التنين الذي لم يستطع أن يجده إلى اليوم ولا أن يفتنه .. بل فتره هو بين لمكة في النهاية ، لكي يتخلص من غلبه الذي بدا له أنه لا يمكن أن ينتهي .

فقد اندلع ميخائيل دون تبصر ، لكي يبرج بين رامة وبين تصوره هو الخاص ، من وطنه وزمائه ، رموز كل ما أحبه واستناره - كعماني وكاشفاه متجسدة - في الوطن والحياة (ولعالم ؟) هي أيضا الرموز التي كانت تمنح للوطن وللحياة وللعالم ، في ذهن ميخائيل وروحه ، أبجدا كونية وشاملة . اندلع ميخائيل ، لكي يبرج «رامة» أو لكي يتوهم أن رامة مجتزعة بالفعل - حتى قبل أن يبرحها - بهذه الرموز .

وكانه كان يشاق إلى أن يبر ، ولو بالصدقة ، على من يحس له شتات هذا الفتر وهذا الوطن وذلك العالم ، أو شتات «تاريخ» وزمائه ووطنه وعمله المميز - بالصورة التي رآها هو - والكثفت متجزأة في وقت واحد ، في شكل هذا الكم الكبير من الرموز . كان تاريخ الفترات والوطن والعالم ، مبعثا في جزئياته الضئيلة ، لا يكاد يربطها رابط في ذهن ميخائيل ، حتى لم يكده بحس بوجوده الفردي الخاص ، إلى أن نادته رامة باسمه في ميدان التحرير . وأحس في تلك اللحظة أن اسمه قد تودى للمرة الأولى في الحياة «باللفة» والمناسبة ، وأن اسمه صار متجسدا على «كله» «اللفة» ، فبدأ هذا الشفتات المتناثر للكثف ، ولم يتخذ شكلا ويكتسب معنى متكامل : في ذهن ميخائيل ووجدته ، وخارج ذهنه ووجدته معا . أصبح هذا الشفتات المتناثر للفت في وقت واحد : إيمان ميخائيل وحمه وانتاته ، متجسدا له في رامة ، وأصبحت رامة هي «المرأة» الخاصة به ، وهي في نفس الوقت ، الكون والتاريخ والوطن . أصبحت الأنثى المحسوسة المحددة ، والمطلق الذي يجمعت له معاني كل رموز الأثرة في الكون : من المساة إلى الغاية ، ومن الليل للظلم في رسته القهر ، إلى صغر الأم أو إقضاء البقرة/النساء الأسطورية للصبرية القديمة ، ومن الرحم الحاضن الدافئ إلى نبوان الغناء المهلكة ، ومن الفروض الكامل الآبنة ، إلى الفروض للظفر كاطلم في أسرار البحر القديم . أصبحت هي أيزيس وهاتور وتوت وغنيس (كل الانميات «الزوامت» ودرجات الحب الرايات الحارسات القوالب صنتن لمصر حورسها

من اسم ميخائيل ، لا من اسم رامة ، جاء التنين في اسم الرواية . فقد ولد ميخائيل في يوم عيد القديس ميخائيل ، أحد كبار قديس كنيسة مصر القبطية ، وسُمي باسمه ، وعاش ميخائيل «مؤثما» إيمانا وجدانيا عيبا بأن كل علاقة «ما» يكبر المملوكة الذي قتل تنين النهر (رمز الشر ونجس الشيطان) . وقد حكى هو هذه العلاقة رامة . ولكن رامة قالت له بعد ذلك : «أنت قلت التنين» ، وكانت تقصد بالتنين ما يمجزه عنه أو يفضله الواحد بعد الآخر ، لكي تشبه بقديسه الحارس ، ولكي تملأ له في نفس الوقت «فيولها» لزواء فيولها عاطفيا وانصحا : رزاه من نفسه ، ورؤيته لها هي .

لكن أين جاء اسم «رامة» الذي لم يوجد إلا كاسم لمكان في اللغة العربية ، ولم يستخدم كاسم إنسان عند العرب ولا فيما أخذه العرب من أسماء من غيرهم ولا في التحريفات التركية والشركية واليونانية للأسماء العربية^{١٢٩} ؟

في أثناء كتابة هذا المقال ، عرفت أن هناك لوحة «فارسية الأصل قديمة ، بسوينا «رامة والتنين»^{١٣٠} ولكن هذا إن صح لن تكون له أهمية حاسمة في فهم الرواية ولا في فهم اسم رامة . وعلى أية حال ، فلستارة أسماء الروايات من أعمال أدبية أو فنية سابقة ، شيء تقليدي معروف^{١٣١} . وفي معظم حالات الاستعارة يتم الكتاب الروائي مشابهة من نوع ما ، بين للدلول العام لتجربة الرواية وبين معنى أو إشفاق أو سياق العنوان للأفرد من «أصل» آخر ، أو يكون معنى العنوان - في أصله - قريبا من التجربة الروائية نفسها . وهذا ما لا نرتفع أن يكون في حالة «رامة والتنين» حتى لو صح وجود لوحة فارسية بهذا الاسم ، والتي ربما كانت قد أوحى للكتاب باسم «ناله» للرواية . ذلك أن تنين رامة مرتبط - في التراث القبطي المصري - تراث ميخائيل - بتنين القديس (الملك) ميخائيل ، وبتنين القديس مار جرجس ، وذلك أن رامة ، تكاد تحول في ذهن ميخائيل ، كما سترى قبلها بعد إلى رمز كامل لكل ما كان القديسان يحاولان إيقاظه من التنين الذي قتله كنيسا .

فقد تحت إدوارد - ميخائيل ، بنفسه اسم رامة ، تماما مثلما صنع لنا شخصيتها طوال الرواية ، حتى لم نرها لينا إلا من خلال تيار وجهه وحكيه أو سرده . وذكراته عما حدث بالفعل ، مما كان يشناه ميخائيل أن يحدث ، وعما رآه بعينه وذهنه بين الحوادث والانتاع ، ومن خلال أحلامه (كويوسه) . تحت إدوارد - ميخائيل اسم رامة تحت لكي يمنح للشخصية - صاحبة الاسم - للمعانى التي يريد أن يربطها بالصورة الكاملة للشخصية ، مثلما سترها واستحصل عليها في الرواية : أي من خلال ميخائيل وحده .

وبمعنى ما ، يمكننا أن نقول إن ميخائيل نفسه ، هو الذي اختار اسم رامة ، أو اختار أن يمشق امرأة تحمل هذا الاسم وأن يعيش معها تجربة الحب ، حيث تخرج معاني المحسوبة والموت سويا ومعاني التوحيد الحر والقهر معا ، ثم أن يعيش «معه» أيضا تجربة الانفصال المفضي إلى خسارة كل معنى ، ثم إلى الموت بالضرورة .

فقد نُجيت اسم رامة ، من فصل «ركم» والتادر ، والذي لا تكاد تستخدم الآن إلا بعض مشتقاته ، وليس من بينها رامة .. حل الأكل في قوابس العرب ، وقد نُجيت الاسم من معاني الفضل :

• ركم الشئ ، أحبه وألفه ، ورمت الناس على ولدها أي طغفت عليه ولزمت له رقوم روماء ، وهارمت «النافقة أي : علفتها» بتشديد الطاء وتسكين الفاء - حل غير ولدها ، وركم المرح أي بدأ يلتمس .

ولكن :

• ركم تلالن لثا على الشئ أي «أكرهه» عليه ، ورم تلالن التمل ، أي «فله» فلا تشبدها .

ومن ابتعاد هاتين المصومتين من المعاني «المضادة» ، بين الحب والألفة والعطف ، وبين الاكراه والعصف ، تحت ميخائيل إذن إسم رامة ، أو وجد نفسه يمشق للمرأة التي تحمل هذا الاسم متفقا بالضرورة ، ثم يروح بسقط عليها -

وذلك ، يرجع بالدرجة الأولى ، ولأننا نرى كل هذه الطبقات والألوان من خلال ذهن ميخائيل وعينه ، يرجع إلى أن ميخائيل نفسه لم يكن يعيش باعتباره رجلاً عادياً ، له وجود محدود في الزمان - زمان شخصه وزمان وطنه والثقافة الحقيقية العامة لهذا الوطن - وامتداده الطبيعي داخل تاريخ - ماضى ومستقبل - هذا الوطن وهذه الثقافة - وإنما هو يعيش - في داخل ذهنه على الأقل - بأبعاد أو في ولا - إطار - أصدا ما تكون عنده واستقر باعتباره - تاريخ السكت - كلها ، الذي انتفاه من مصور مينة . ونق من عصرنا أخرى ، مزج به ما أحيه من دماء ، ونق عنه ما نقر من أو لم يسبح إليه شخصياً .

• • •

هكذا كانت رامة في كليتها وتجربة - امتحن ميخائيل - رما عنه - من خلال حقيقة علاقته بتاريخية - عتمه وعالمه . وبدى قدرته على تحمل حقيقة ذلك التاريخ . كان ميخائيل قد قرر أن يكتن من أى ممارسة فعلية لأى علاقة حميمة مع هذا العالم .. ذلك أنه لم يكن وثاقاً من أن نحة مكاناً له في المستقبل ، وكان وثاقاً - على العكس من مكانه في الماضي : الوطن - والمضى داخله . ولكن رامة لم تكن فقط مصممة على المضي في علاقته مع العالم / الوطن - صراعها ضده وتقبلها له دون قيود وفي استمتاع بالصراع وتلفذ بالتقبل معا ، بل إنها أيضاً كانت جزءاً حياً من هذا العالم نفسه الذي تصارعه وتقبله : تصارعه لأن مكانها في المستقبل - قائم لا يحيطه أى شكوك . وتقبله لأنها تعرف بالتحديد - دون خيالات - مكانها في الماضي . كان ميخائيل يحلم على الدوام - ويوجد - بزمان مفقود ويوطن طمس معالمه التي يريد بها وبأمرأة مصنوعة ملامحها من ملاحم الوجه الذي يريد هو أن يلبسها إياه ، وكانت رامة تعيش الزمان القائم والوطن (المكان ؟) الذي تجسد فيها ولا تصارع إلا من أجل تحريك الزمان والوطن في السياق الطبيعي لحركتها وحركتها الفعلية .

ولكننا نرى ذلك كله - مرة أخرى - من خلال ذهن ميخائيل وعينه ، من خلال الدهن الذي يترسم في التاريخ حسب رواه هو إليه ، لأحس حقائق التاريخ نفسه ، والعين التي تريان صور الدهن المسقطة على مختارات وشتات الحقائق والأساطير كأنها من الوجه الحقيقي للأشياء . ولذلك ، وكما يتجلى واقع الأشياء والرموز وعناصر المكان ، وحتى رامة نفسها ، وكأنها قد تبعت متجزة قبل أن يعيد ذهن ميخائيل تركيبها حسب تصوره الخاص عن بنائها النهائي ، أو لكي تتطابق في النهاية مع ذلك الصور . كذلك يتذكّر الزمن نفسه في طول الرواية : الزمن كما ليس هو الوعاء الطويل الذي يتدور أو تتراكم في امتداده أحداث وتأملات وعلاقات ، وإنما يبدو الزمن متخللاً نتيج التركيب الجديد الذي صنعه ذهن ميخائيل وهو يستعيد - بتذكر - تجرته مع العالم (تاريخه وجمعه ومعتقداته وإزاهما وعلاقته بها) منذ أن عرف رامة ونادته باسمه فوقع في حبها .

وتجربة الحب ليست مجرد قصة حب - في ذهن ميخائيل ، وإنما هي امتحان كامل لقنمه ولعلاقته بعالمه . ولذلك ، فإنه حيناً يهرباً - وهو يبدأ روايتها من ختامها القصصى في الفصل الأول - يقسمها إلى أقسام متطابقة مع تجلياتها في ذهنه : تتراكم كل مجموعة من التجليات كل بشكل جانب من الانشراح/التجربة ، فيؤيد ميخائيل فصلاً يطور حلول واحد من معاني الانشراح التجربة كله ، وهو يروي كل فصل واهياً - بأن الفصل - الجانب الواحد من التجربة - لا يد أن يتجوى في نفس الوقت على جميع الجوانب الأخرى . فزغم سيطرة للمردى الأساسي في كل حركة من حركات البناء للموسيق الكبير على الحركة الشعرية في ، الميولوبات الأساسية في الحركات الأخرى ، علاوة على الميولوبات الأساسي في البناء كله ، نطل موجودة - تبرز أو تتوارى - على طول الحركة التي نسمها «الآن» أو نحاشها في هذه اللحظة . وبسبب ذلك التراكب لمجموع التجليات للمكونة لكل جانب من جوانب التجربة ، ثم لمجموع تجليات التجربة كلها ، يبدو «عمر» التجربة الزماني - مع مضمونها الكلى - متجمعا على الدوام في كل لحظة من لحظات هذا العمر . وبسبب هذا التراكب والتجمع موبا ، تصبح الرموز وسائل مناسبة لتجميع المعنى الذي اكتشفه ميخائيل في احتنا

القديم ولن على تربيته وروحيته حتى يشتد ساعده لكي يسبح مصر من رب القنسط والصحراء وتبين النهر - نرس النهر - الشرير) .. وأصبحت هي «كم» . اسم من أسماء مصر الفرعونية الأولى - مصر التي كانت بكراً وخاماً عندما أبدعها «أنوم» في أول الخليقة ، ثم فترج أيضاً بأسماء الأولياء (عمر الملوك ، البدية زينب ؟) .. بل يتدفع أكل ، وراه الرمز اليوناني (ولنتذكر أنه في مناقشته مع رامة أمام الفتندى ، كان قد رأى أن في مقامه (دمائنا) شيئا من دم اليونانيين القدماء) فرأى رامة تتجرح بدميديم (ربة لحشب اليونانية الطيبة) ثم مع برسونية ابنة ديمير وشربكتها في الرمز إلى الحصوية والربيع ..

ولكنه بالطبع لم يكن رومانيكها ، وما كان عصره ليسمح لهذه الرومانتيكية الطورية ، لا بد من وقفة أرجو ألا تطول - مع مسألة الربط بين رامة - الرمز - هذا العصر ، كان واهياً - بجسد - رامة ، غارقة فيه بجسده ، حتى أذنيه . ولذلك رآها أيضاً متجزة مع بست (القطة الشقية ، ربة الجنس في الميولوجيا المصرية القديمة - أسماها بسبت) ومع حشارو أفروديت (شيبينا الفينيقية والأفريقية) .

وقبل أن نتحدث - قليلاً - من الجنس في رامة والتين - وهو حديث ضروري ، لا بد من وقفة أرجو ألا تطول - مع مسألة الربط بين رامة - الرمز - وبين رموز الأوتة المتصددة في التراث اليوناني بالذات .

لا يمكن فهم هذا الربط إلا من خلال احتياين : لما أن ميخائيل إدوارد ، يعتقد بأن بعض الدم اليوناني القديم الذي دخل في دمائنا ، ترك في حقلنا وفي تركيبنا النفسية الجماعية شيئا من معتدات الافلاحة ، ولكنه شيء خائر إلى درجة أن نستطيع تحيل حياتنا/أهملاتنا وقد حملن شيئا من ملاحم رموز اليونان الأفريقية إلى خصوبة الكون والطبيعة الانثوية ، وهذا الخط يؤدي بالضرورة إلى التفكير في أن مصر أصبحت يونانية وبيزنطية الروح⁽¹⁾ ولو بقدر نسي ، والاحتياال الثاني هو أن يكون إدوارد كان يريد رامة أن تكون رمزاً كونياً شاملاً ، حيث أنس بها ميخائيل كذلك ، لأحياجه أساساً إلى مثل هذا الرمز .

ومع ذلك ، قد ظل رامة - على الدوام - مستويان من الوجود - أو من التجسد في الرواية . أولها هو المستوى الحسي الملموس ، المستوى الذي تقع فيه أحداثنا وحالاتنا الحسية بالاتقاء الحسي ، أو التجرد الحزلي أنحاء المدينة . أو الخروج مرتين مع بعض الأصدقاء ، ثم المستوى والدنهي ، الناتج من عقل ميخائيل ومن حلمه التخل بمعاينة ذلك الطفل وتجاريه ورواه الشعرية والفكرية . ومع ذلك ، فقد امتزج المستويان على الدوام ، من حيث أن رامة لا تتجسد كشخصية في الرواية إلا من خلال عقل ميخائيل وعينه .

كان يشم رائحتها - رائحة الآثي - منطرة إذا كانت منبهة له أو غير منطرة ، أو لميلها ، فلا تثبت أن تتفتح في ذهنه - من خلال نفس الرائحة - النافذة للموصلة إلى إحساس شعوري - حقيق - بروائع الحفل أو بجزر معيد قديم .. وتكون من ثم الصور وتدهي الحافى . أو يتجسس بيليه جزءاً من شعرها ، فتفتح نفس النافذة التي تجمله يتسلسل أو يتوحد - واهياً - في أراض البوص والبردى في بلاد «كم» ورائع طفولة حورس في بداية الزمان .

لم يكن الجنس بينها - بالنسبة لميخائيل سوى وسيلة للتوصل إلى امتلاك رامة - بمعانيها الكلية التي يسقطها ذهنه عليها - امتلاكاً كاملاً .. ولم يكن الجنس - بالنسبة لرامة ، بمعناها الذي تحدده نفسها - حتى ولو كانت تتفاه أيضاً من خلال ذهن ميخائيل - إلا وسيلة لا متناهية وجود ميخائيل وتجربته بالنسبة إليها .

بل إن الوجود الحسي لرامة ، المؤدى في ذهن ميخائيل إلى وجودها على المستوى الدنهي ، قادر على أن يمنح للوجود الحسي للأشياء ولظواهر الطبيعة وللباني المدينة - وجوداً ذهنياً يبدو هو الآخر ، كأنه وجود «مستمر» وراه غلالة من التاريخ ، إنها تبدو وسط الماني وحل طوارات المدينة وأمام درجات معابدها ، كأنها جزء من حفر بارز فوق حفر بارز آخر قديم ، تتجلى لنا طبقات متراكبة من لوحة حصنة ، ولكن لكل طبقة لونها الخاص وأبعادها ، وزمانها ، ودلائها .

مع نفسها ، وتستهلك في ذاتها كل من يريد أن يرحلها مع ذاته .. وكان ميخائيل أحرم ، ولم يكتشف ذلك إلا في اليوم التاسع ، الأخير ، ومع ذلك لما يزال بصره على أنه هو وحده ، الذي تكتل لما به وحمايتها ، أو ترحلها ، وبصره أن أنه يحيا ، حقا لذاتها ، لاكتلاته : لخلاصها ، لا لخلاصه ، ولا يستطيع أن يبرد ذلك :

وما لنا ، فيما لنا ، أسلم نفسي لأحر ما عدى - ويطرد ما أعرف ، أحر ما يوجد . إني أراهم ، ألام الحصل ، حتى اليوم الأخير ، من غير درع ، من غير قطعة . من غير ثوب ..

وكانت هذه آخر كلماته في الكتاب - لا آخرها في القصة ، لأنه سيترك آخر كلماته فيها . في الفصل الأول ، قبل أن يفتر على البجعة وسط ماء البحيرة الموصل ، لكي يبعثها (يفضي على وجود رامة اللحى) ويبدد نفسه .

لجأة - يستبد غصير التكم ، ويغتن كراوية . هذا التفسير الذي لا يظهر مباشرة على طول الرواية إلا في هذه اللحظة - في هذه اللحظة الليلية - النهائية .. لكي يترجم من جديد ميخائيل القديس ، وبميخائيل العاشق الذي ضاع حبه . والمؤلف (؟) ربما .

وضفأة ، وبعد ملاحاة متصلة تكونت من الحوار الطويل والمناشدة العاطفية (والاستلاب الحسني) يجد ميخائيل نفسه : من غير درع ، من غير قطعة ، من غير ثوب .. في مواجهة الألم الحاصل : ولكنه لا يكتف من الملاحاة (التي سيبدو إليها في الفصل الأول) التي يقطعها فجأة عندما «أكبل» وأدرك الحقيقة كلها .

هل كان ميخائيل يروى ما حدث ؟

الحق أنه كان أرباب على طول الرواية . كان حريصا على أن يفصل بين ما قيل بالفعل ، وبين ما يقول : «قال ..» أو «قلت ..» أو «كانت ..» ، وبين ما كان يريد أن يقول : «لم أقل ما ..» أو «كان يريد أن يقول ..» ولكنه لم يقل .. أو «قال لنفسه ..» .. ولكنه لم يقطع حدوث شيء بالفعل إلا ما حدث في الفصل الأول .

الحدث . بالنسبة لميخائيل ، ليس وقوع الفصل في حيز العالم خارج ذاته فقط . الحدث أيضا قد يكون فعلا أو قولا «وقع» في ذهنه وبين كان قد ظل داخله لم يترجم في فعل أو قول . وهو يتأكد في نهاية الفصل الأول فقط أن : «هذا كله قد حدث بالفعل» ، «بني على كل» «الأحداث» من أفعال وأقوال ، ومن تأملات وامتناعات وأمنيات ، التي ملأها القصص الثلاثة عشر الأخرى ، «بني هنا احتمال أن يكون قد حدث» «كأحداث خارجية : أفعال أو أقوال ..

ذلك أن وجود ميخائيل ذاته ، يتحقق هو الآخر ، مثل رامة ، على مستويين : وجوده الحسي للتحقق في العالم الخارجي ، ووجوده الذهني الذي منحه لنفسه - في داخل ذهنه - وإعياها .

وكانت تجربته مع رامة - كانتحان علاقته بالعالم - استحان أيضا لعلاقة المستويين اللذين يتحقق عليهما - ليها - وجوده : في جولاها مع جد رامة ومع طفلها . كان يريد أن يوحده نفسه هو أيضا ، وأن يستعيد «واحدة» من مراحل وجودها الثلاثة : القهرية ، والقطيعة ، والهيوانية (البيزنطية) ، بينما ظلت رامة هي ذاتها ، التي لم يستطيع هو أن يجزئها ، ولا أن يجزئها .

في الفصل الأول ، الذي هو أيضا الفصل الخامس عشر ، يبدأ ميخائيل وينطلقا : «ما حقيقتك ؟» إنه السؤال الذي كان يمكن أن يوجهه إليها في البداية ، وهو «يجعلها ..» أما الآن ، وبعد كل ذلك الانكسار ، فإنه لا يسأل لكي يعرف ، وإنما لكي يفهم .

لقد حاول طوال الوقت أن يفهمها من خلال ما يطلبه منها : أن يفهمها بعد أن يلبسها فتاح كلماته ، وهو بهذا السؤال ، في نهاية القصة - لا يؤكد أنه لم

(تجربته) وللانصاف من هذا المعنى ، وكما قلت من قبل ، تكاد القاطبة الربسية إلى هذه الرموز أن تكن دائما (تقريبا) في عناوين الفصول .

الفصل الأول ، بعنوان «ميخائيل والبجعة» هو فصل اختتام التجربة بالنسبة لميخائيل : لقاءها الأخير ، في أحد أماكن لقاءاتها الأولى (جزيرة الشاي بحديقة الحيوان) أمام مائدة مقابلة لبحيرة الطيور المائية . هنا يكتشف ميخائيل استحالة الاستمرار ، أو استحالة استمرار تحمله لتجربة خسارته لأمله في الانشاء وأمله في إعطاء حلمه من نفسه وعن التاريخ وعن رامة والمعنى الذي أراد أن يشرهم جميعا على اتخاذ . ولا يصبح هناك «مر» بالنسبة إليه - من الموت ، ولكن الوجود الذهني لرامة لا يوجد في الحقيقة إلا في ذهن ميخائيل . ولذلك لابد أن «يموت» هذا الوجود أيضا بموت ميخائيل ، وبذلك تصبح «البجعة» ضرورية : البجعة تعادل ذهني لرامة «والعقبة» وإذا ماتت البجعة انتهى الوجود الذهني لرامة مع انتهاء وجود ميخائيل نفسه . ولم يكن اختيار «البجعة» احتباطا . فالبجعة في تراث الأساطير (الأوروبية ، لا المصرية !!) رمز للضم والموت الخليدي البارد (البجعة) ، في قصيدة ما لاربي بنفس الاسم ، رمز مباشر للعودة والعقم والمرأة الباردة الجمال والعقم في نفس الموت ، وفي قصيدته أيضا : «هيموداد» المرأة الباردة الجمال والعقم ترمز هي إلى البجعة وإلى جبل الطنج الميت المسيل (!) . ورغم أن نجمة إدوارد (ميخائيل - رامة) سوداء ، فلأنها تتميز بنفس الصفات : مظفرة الناحيتين ثناء الحق ، تناب دون سواه على الماء .. «تقت» أمام ما خلفها ساكنة زجاجية العيون تخضرتها المراكلة وفي جسمها للتشيع نومة متحللة مستقرة لا تاتل .. وهذه كلها كلمات قريبة من تصوير ما لاربي لبجعة البيضاء . والبجعة أيضا تستطيع أن ترمز إلى «النباهة» وإلى الموت ، بأسطورة أوروبية أخرى تحدثت عن «أخنية» تصدح بها البجعة (وهي طائر لا يضي ولا يصاح أصلا) قبل أن تموت ، أما البجعة السوداء فضعها في الفزات الأوروري أيضا فهي شيء غريب وشاذ ، شاذ للطيبة ، ولا يمكن أن ينقل (!!) وممكنا كانت رامة ، في وجودها الذهني ، الذي خلقه ذهني ميخائيل .

إني لا أحزم هنا . استعرض عناوين الفصول ، واحدا بعد الآخر ، وتعبير كل منها من الحركة الشعرية الأساسية في كل فصل وإن كان قد أشترنا من قبل إلى علاقة عنوان فصل : «إيزيس في أرض غريبة» ، وهو الفصل السابع - ولهذا الرقم أيضا دلالاته !!) (بالفصول العام للفصل نفسه) .

ولكنني أحب أن نتوقف قليلا - مرة أخرى - عند الفصل الأخير - الرابع عشر - بعنوان : «اليوم التاسع والأخير» . لم يكن ما بينها قد امتد ثمانية أيام فقط - رغم أن ذروة التجربة كانت قد استغرقت ستة أيام ، وربما كانت قد حدثت في اليوم . ومع ذلك فإن اليوم الأخير في التجربة - اللحظة الأخيرة التي أكدت استحالة الاستمرار قبل المواجهة النهائية والحكم النهائي في الفصل الأول - هذا اليوم الأخير ، كان في ذهن ميخائيل هو «اليوم التاسع» .. التاسع لأنه يوم الاكتئاب وانتهاء الأشياء وانحلال الهم . وسواء في الميثولوجيا المصرية (تسارع الآلهة ورموزهم في الزرع وتنظيف الأوجاع وتصور حدد الأملال) أو في الشعر البيروني (استكشاف الغرض التي تتحول في نوع لئال) أو في الميثولوجيا اليونانية (سيفية ديوكليون التي أنقذته من الطوفان عانت ستة أيام) .. إلخ .. إلخ . كان «الشيء التاسع» هو الشيء الأخير ، وكان اليوم التاسع هو يوم الاكتئاب (ربما لأن شهر حمل الجنين البشري للثلاث عشرة شهر .. وبعدها لليلاد .. بداية الرحلة نحو الموت !)

في هذا الفصل ، يتحقق ميخائيل من انفصاله عن رامة (فصاله) إنها تنظمه عنها ، ويلدق مرارة الحصر ، ولكنه لا يكتف من الحلم بالخلابة العابرة القديمة) . في لقاءها الجنسي الأخير ، الذي جاء حضوا ، لا يستطيع أن يتكلمها . لا يشر بالقدرة على التراجع والتسلل ، رجيا يحاول الاتصال بها في انصباح ، يروح -مدون وهي - يدبر رامة ليفترق هو فيجد مشغولا ، ولا يتحقق الاتصال . وفي نفس الفصل أيضا ، يكتشف أنها «موجدة» مثله ، فرست عليها الإزدواجية (تزوجت مرتين ، وولفت مرتين) ولكنها بمكس ، تبحث أن توحد

بفهمها ، وإنما يؤكد أن كل الأسماء التي ناداها بها ، وكل إحساس بها - حتى في لحظات الاكتناص الخفيف ، لم تكن هي أمثالها ، أو لم تكن هي - ككل - أمثالها . كان قد أقام حاجزا بينها وبين نفسه بالكلمات : وقد استخدم إدوارد الخراط ، كل قدراته على تصوير - تجسيد الإحساس بالأشياء والمواقف ، من خلال تحويل كل شيء وكل موقف إلى أكثر الكلمات «إحاطة» بالشئ أو بالموقف ، استخدم إدوارد هذه القدرة لكي يحول عالم ميخائيل ، وأحاسيسه ، ورموز ثقافته ، وملائح مدبته ، وجدد رامة ، إلى كلمات . ومع ذلك لم يستطع هذا المجهود الحائل أن يتيح لميخائيل أن يتخارق رامة ولا أن يتجاوزها . وظلت الكلمات تحيط به من ناحية ، وتغلظ رامة من ناحية أخرى ، فكأنها في حد ذاتها كانت «تجسيدا» آخر للتئين الذي يمنحه من إدراك رامة : أو الوصول إليها أو فهمها ، فكأنه كان يتفصل بها الانفصال النهائي ، بينما هو يتحرك نحوها باستمرار .

لن نطلل برامته لا ببرسم مما وعلا له حلف قديم ولقد قيل في شرح الاسم باليت ، رامة - استزل به وبين الرمادة ليلة في طريق الصرة إلى مكة . ومنه إثره وهي آخر ملاد على نعيم . وبين رامة والصرة اثنا عشرة مرحلة . إجماع لسان العرب : مادة (رزم) وشرح ديوان رزمير ، طبعة دار الكتب المصرية .

(٣) استعار بروست مثلا . هوان «ذكرى الأشياء الماضية» من إحدى سونات شكسبير ، فيها

حبها أحلو لأفكار حلوة صامتة
استطهر ذكري قشياء ممتت .

وأنتج جويس . اسم روايته الأخيرة الكبيرة «بقطة فينيجان» . التي تترجم أيضا «بعث فينيجان من الموت» أو «جائزة فينيجان» Finnegans wake من أغنية قصصية أيرلندية - أمريكية . عن بناء مات تحت انبيار حائط . وفي حنازته يقوم (يعت) من بين الأموات ، ويغني أغنية يمجسدها باسمه - ويدهي نيم فينيجان - قائلا :

ألم أكن صادقا في كل ما قلته لكم

سيكون مرح كبير في جائزة (بقطة) فينيجان *

ولمصر روايات هينسجراي عناوين مختارة من شعر جون دون . إلخ .

(٤) الانتباه إلى العناصر التي تسيطر وردت في مناقشة الأستاذ د. لبيب المنفعة للرواية في مدونة «مع النقد» في البرنامج الثاني مع الدكتور منير حافظ . والأستاذ كمال محمود حمدي والمؤلف .

• هوامش البحث

(١) من صلل «إيزيس في أرض غريبة» .. حيث «الجنة» الأسلية هي غربة رامة المطلقة بين الحميم . فلما عدا ميخائيل .

(٢) رامة : اسم موضع بالبادية . قال زهير :

فقطول

فقطول



مكتبة مدبولي

ميدان طلعت حرب - القاهرة ت ٧٥٦٤٤١

تقدم

أكبر عرض للكتب
العربية والأجنبية
وكتب الأطفال
وشرائط الكاسيت
لتعليم اللغات

مرحباً بكم في مكتبة مدبولي

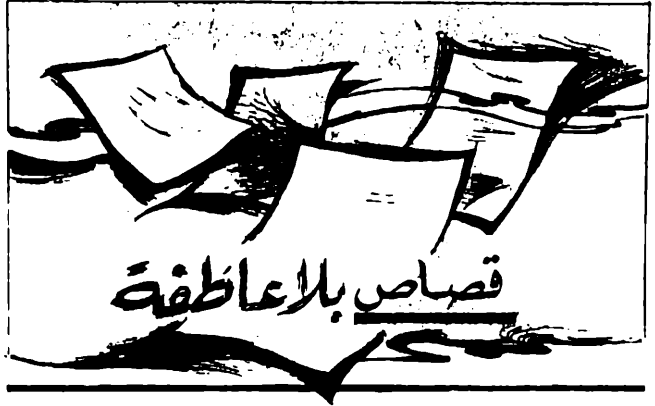
بالسرأي
رقم ٧
بسرأي الأطفال

بالسرأي
رقم ٦

بالسرأي
رقم ٤

في سمرات القاهرة الدولية الثالث عشر للكتاب
٢٩ يناير - ٩ فبراير ١٩٨١

خمس ٢٠ % بمناسبة المعرض



الدكتور نعيم عطية

الحرية . . . ودعته عاليًا .

وعلى شلش ديكارتي التزعة ، ينظر إلى الأمور وبلسلسها ، ويكتب باملاء من « الأنا العليا » . على نحو يفسح على كتيابه القصصية حقلانية ملحوظة . ويكسوها بالهدوء والإيجاز ، ولا يطلب من قارئه إلا أن يتأمل ويحكم لنفسه بنفسه . ولهذا فعل شلش يطمس لكل رأى أو حتى عاطفة بدر لا يطاله أدلة . ويطلق أدلتيه بأدلة لغراضها . ويخلص إلى مساري فرواه الفكرة الواضحة والفتح شخصياته عما فعل . وهو يضع القارئ بدوره في جو تأمل ، ولا يزعج به إلى عواطف مشغلة وانفعالات ساحقة . إن السؤال الدائم في قصص على شلش هو « ماذا ؟ » ومن خلال صوت زوين صفته قراءات كثيرة يتقن هذا السؤال في أغلب الأحيان إجابة قتيعة .

وتقدم قصص على شلش بصفة عامة على راو يحكي عن أحداث جرت له وشخصيات التقى بها وأوقات عاشها ، وحتى عندما تكون البطولة لغيره . مثلاً في قصتي « مرزوقة لما قصة » و « وزوزو » . فإن هؤلاء الآخرين يصلون إلينا من خلال وعن طريقه . فالتقصص كلها تحتكم في لسان راو ليس نعمة ما ينق أنه المؤلف نفسه ، بل إن المؤلف يعزز ذلك الاعتقاد في أكثر من قصة كما في « هذا القطر » و « صندوق جدي » و « سيدة من الطلين » . فاللادة التي صُنِّعت منها قصص الجسوة كلها هي تجارب عاشها المؤلف ذاته . وقد يقال إن على القصص أن ينجح فلا يبدو ظله على كل صيغة وكبيرة في القصة . ولكن الخزع يقال أيضاً إن هذا الراوي الرصين ، ذا التجارب

قامت يوم دار حوار عنيف بين جرجان وفلان جرج . نظر جرجان إلى لوحات فلان جرج وقال : « إن هذا الطيان الذي في ألوانك وعطورك ليس من الفن في شيء . الفن هو أن تسعد الحفلة في هدوء ، بعد أن تكون قد بُشِّئت عن زعمها وسخرونها . فصرها من أهوار الذكرى مسلة رفيعة » . أما فلان جرج فقد لار وأجاب بقول « إن الفنان إن لم يكتفِ بالحفلة ويصرها في بولائها وفيها فهو لا يقدم فتاً . ويردد صدًى هذا السجال المريع بين الفنانين الصالحين في عبارات لأدبنا الكبير يعي حل في مقدمة كتابه « عليها على الله » ، حيث يؤيد فيها رأى جرجان ، ويقول إنه كان بحاجة إلى أن يعيد عن صعيد مصري بسيطه عنده المصالح إلى الكتابة عنه . وإتته في « عليها على الله » ، إنما يكتب ذكرياته في هدوء وبعيداً عن مسرح أحداثها ، وأنه طوال أن كان يجي البحيرة ويكوي بنارها لم يكن يلهو أن يكتب عنها . أما وقد صار يكتب ذكرياته من بعد ، فقد انصهت له الرؤية واسطفاً في بده القلم كي يخط أحداث تلك الأيام على الورق .

الافتخار والسامى ، فهو لا ينفل إليك لواحيه واحزانه كما لو كان يقول « وما فذلك أنت بالقرى إذا كنت عُلِّيت أنا ؟ لن اعينك من جديد بأن اسرد حتى ، بل سأقدم عملاً أدبياً بملأك بالثمن - وليس بالألم - ويضع أمامك شتى احتمالات التأمل والمناقشة . ولزاجع الأمر كله ، وقل ، كيف يكون من لا ذوا بالكذب أفضل خلالاً ممن يكذبون . هل يجب الإنسان الحقيقة حقاً ، أم أنها لا تنبئ إن لم تكن تعبه وتورقه ؟ لا تفكر في » وأنت تقرأ قصتي ، فليست أنا إلا واحداً من طابور طويل بطول التاريخ كله . ولكن فكر في الوضع الإنساني بأسره . لا أريدك أن تنحاز إلى في صراحي ، بل أريدك ألا تفقد حيادك على الأشخاص وتتل بمحسرة على خيبة الحقيقة التي تحبها ، ما مدت بدورك تقرأ كتب الأدب ، مثل مثل سارتر الذي كان كل ذنب أتى ذهبت يوماً لساح حاضرة له . ففُتت حريق من أبيل ألافوتني « حاضرة من الحرية » . وقد حررت - أكثر من كل من استمعوا إليها وعادوا إلى بيوتهم يتسمن بدفت أسرهم - ماذا تعني الحرية حقاً . إلى دفت « نحن

نبدأ به المقارنات كي نكل بانطامنا الأول والعريض من أسلوب على شلش في كتابه القصة . إنه بدوره يؤازر رأى جرجان ، قد حلت قصته من الطيان الذي تصادفه في أغلب الأحوال التصويرية لكاتبنا المعاصرين المجدد . إتنا في قصص على شلش لسنا مترعنين بمصافه هوجاء أو دوامة خائفة ، بل نحن نرشف كلماته في جلسة عادية ممتعة . والذي يحدتنا في قصصه ليس العاطفة المتأججة بل العقل الهادئ المتزن ، وأنت في الواقع تستمتع بحديثه ، وتظلم إليه ، وتقر نفسك في حشرته . وحتى عندما يحكي عن تجربة هي بحسب أسلها خشنة وصاربه ، يبردها من كل أنيابها وأشواكها وعقالها ، ويقدمها سهلة سائلة مرؤفة ، وذلك كما في قصته « هزريق الحقيقة » . فهذه التجربة التي تائها بالمرض كميون من قبله في احتجاج وصراخ وتوجع ، يقدمها على شلش وقد طرد عنها قدر الإمكان ملاسبانيا العابرة ، بعض الألم إلى حال سبيله فلا يورق القارئ بكابوسه ، وتبقى متعة الفن بالتأمل الرصين . وإنك لشكر في القصص وأنت تقرأ قصته هذه قدرته على

حان موسم بيع القطن هذا الأخ عندما يعرف أن أياه في ضائقة مالية تضطره إلى أن يبيع القطن بأبخس الأثمان يأتى عنه تنظر بدورها من ثمن القطن ما تكل به مصارف زواجها ، ينتبى بأن يعطى أمه الثلاثين جنباً إلى أن يأتى بها يباون في جهاز أنته إما بالنسبة لمزوجة في قصة «مزوجة لما قصة» فيبدو من جديد إشفاق المؤلف وحنانه على شخصه . لا سادية في العالجة ولا سخرية . كل الشخصيات عرجت وبيت عجة واحترام . وعلى الرغم من المراتة التي ذكها المؤلف في تجرته «الاصطال» فهو عندما يتق واحدا من الحراس والسجانين ليكتب عنه قصة بشيخ مربية وأغنية حب من الرقيب عبد الفضيل وقد عُثِرَ على شلش بأن يمدد لقارته توارىخ كتابة كل من قصصه . مكتفياً على أى حال بل ذكر السنة التي تنسب إليها القصة . وإذا قارنا قصصه بالنظر إلى توارىخها نجد أن عام ١٩٦٨ يمثل لفة النضج والبطاء عند المؤلف ، فإلى هذه السنة يتسنى أفضل ما كتبه وهو «عزيز الحفيظة» و«دموع الرقيب عبد الفضيل» و«الغيب» . وهي تتوق كثيراً إجهاداته القصصية اللاحقة . التي تنسب بحسب توارىخها إلى أعوام ١٩٦٩ و ١٩٧٥ و ١٩٧٦ . وقد تحدثنا من قصة «سيد من القبيلين» التي كتبها عام ١٩٧٦ أما قصة «فيلسوف» «مجنون عاقل» لا أدري بالضبط . التي كتبت عام ١٩٦٦ فقد نخل فيها على شلش من أفضل ميزات أسلوبه القصصى على ما أروضهنا من رذانة واتزان . ولجأ إلى التجريب . متخذاً من «الاحمق» - المعتدل على أى حال - أداة تشييد قصة . وقد ضحكت من جراء ذلك بقدر من التوتر والمرواجية على نحو يبدو تخيلاً على المسار الأمل لفته القصص . أما «حكاية مندبل الملك» التي كتبت عام ١٩٧٥ فينطق عليها القول العامي «كأننا بياهر لإرحا ولاجينا» . وتسامد بكثير من الحيرة : ما الجدوى من كتابه مثل هذه القصة ؟ لا نجد مدراً واحدا لإرضاعة وقت القارئ بها . ولا ينضج للمؤلف علماً أنه لجأ إلى ما قد تصوره تجديداً في الشكل . طيس ما فيها من تجديد بالذات يتسأهل الزخرف منه . ولا يعرض المؤلف عن الوقت الذي أضاعه لها لا طائل من رواه . وتضام كل هذه التجديدات والقرورات مجرار دور المؤلف الثلاثة «عزيز الحفيظة» (١٩٦٨) و«دموع الرقيب عبد الفضيل» (١٩٦٨) و«الغيب» (١٩٦٨) .

صرعى في معركة خابرة ؟ على أن الرصانة والإتقان اللتين وصفنا بها أدب على شلش القصص يتحولان إلى نوع من «البرود» و«التخشب» في نصه «الحسر» و«سيد من القبيلين» ، إذ يطلب العقل على سبيل العمل . ويضى عليه من بروده التكرار . وعلى الرغم من أن كلا من هاتين القصصين يحكى علاقة رجل بامرأة . فذلك ليس روا أن هذا الرجل قد وضع حواطه كلها في «اللاج» وراح يروى لنا عن علاقة مجدية . لغير ما سبب إلا أن الرجل كما يقول في قصة «سيد من القبيلين» يسيطر عليه على مشاعره . ولهذا فقد مضى هو والظلة الجميلة «أكلان وبشران وبذران» . وسرعاً ما تقطع الخيوط التي تربط القارئ بالقصة . ، نجد نفسه يقول «مال أنا وهذه العجربة اللالاية والمسطحة ؟ آلاف الرجال يطفون بالآلات النساء كل يوم ولكن ليس هناك قصة . ما الذي يريد القصص أن يظهروا إلى ؟» أن على شلش في قصة «مزوجة لما قصة» يبرئ القصة فيقول قصة متاعها حكاية أو حدوثه تلى الناس وتليهم . . ولكن القارئ لا يجد في كثير من قصص على شلش اللاحقة على عامى ١٩٦٨ ما يسلية أو يفيد . وقد كان هذا أيضاً الاطلاع الذي تعليه من قبل روايته «هزف مفرد» (١٩٧٦) فمل الرغم من ثباتها الرائد امتلأت بكثير من التفاصيل التي أضحت للثابتية غير ذات معنى أو أهمية بالنسبة للقارئ وحطفت على شلش على شخصياته يتجلى في قصصه كثيراً . وهو في قصة «دموع الرقيب عبد الفضيل» يكتب بحان من هذا الصلاق المرحوب الجانب بين أسوار المعتزل . وقد ظل يحافظ على كراته وصمته ويكتب بذلك حية واجتراماً من الحراس والمساجين على حد سواء . لكنه عندما يعذبه التفتكر في زوجته أم محمد . التي شاركتة حياة الكفاح حتى وصل إلى رتبة الرقيب . وق مرض السرطان الذي ينشئ بينها دون أن يكون قادراً أن ينقل من أجلها شيئاً . حتى الدواء المسكن ليس لديه منه فتجد الرجل الجائر يبكى . إنها من الشخصيات القليلة لدى على شلش التي تنبى . وبالمهولة المؤسفة . الحارس الرقيب يبكى . لماذا ؟ لأن كلاً يمين دوره . أفته الأمداد أرضاً . ودرت إلى جب الأسود . عليه الآن أن يواجه الألياب التي تغرق إرادته وتفسده . من هذه لفحة الطاحنة يفرج الرقيب عرقاً مهزوماً . يلدهب إلى الزنازين بيتز من المساجين تمن الدواء . لأول مرة ينخل من عفة وكرامته . ويهبط إلى الدلة والمهانة وفي قصة «هذا القطن» نجد الأخ الذي جاء من أجل بعض المال يطلبه من والده ليكمل تكاليف زواجه من خطيبته وقد

الإنسانية النابضة ، الذي يحكى لنا مصفاة راقعة دون أن يحاول أن يظنك أو يجبرنا . ليس ثقل الظل على الإطلاق . بل هو رفيع عطوف على القارئ . كما هو عطوف على أبطاله . بهمه أن يريح قاربه إلى أقصى حد أو على الأقل ألا يعرفه بالجورى لاستجلاء أى معنى غير المعنى الأودح والمجهرى للفتة . ومن أمثلة ذلك في قصة «الغيب» - وهي من أجمل قصص على شلش - يعرف القارئ منذ أول كلمة أن المؤلف يتحدث عن عثر في جناح «سجن» . . ولكنه يصبر على التوضيح . فيبدو ويقرر أن كل ذلك يجري في «السجن» . وفي قصة «صندوق جدى» حيث يجده يقول «ثم أعدت في جلستنا . وأدخلت أصابع يديها العشرة في الطائفة بحيث باتت سحنا الحفيظة . وتأكدت من أنها تصلح لرأس أكر» . ثم قالت : عندما تذكر سترف لمن هذه الطائفة وغيرها . ولم أكن من الإدراك وقتها بحيث أفهم مرعى ردها . ولم أنشأ أن أستوضحها . حرصاً على حقها بذلك . لكني أدركت المعنى الحقيق للإجابة بعد بضع سنوات أخرى حين أنخرجت عمة في أخرى متروجة طائفة مماثلة من صندوقها وطلبت منى أن أعطيها لزواجها لكي يفضها على رأسه قبل أن ينام . . ونحن نقول للقصص إذا كنت تحمص على قفة عنك في ذكائك . . إلا تتق بذلك القارئ ؟ لقد فهم القارئ مبكراً ماذا تمنى هذه الطائفة ولن هى . وما كنت بحاجة لتوضيح له ذلك . كما أن المؤلف في بعض الأحيان يبدو معنياً بالتفاصيل ومجيداً في وصفها . على نحو يبعث اللذت في أسلوبه . لكنه يتسنى ذلك في بعض الأحيان فتأتى عبارته مسطحة مثلاً قوله «حرصت جدى على قطعيه جيها بعدة طلفات من الأخطية تتبى عطرش من المفضل اللين اللاح» . أوجوان اللون . عزيز بصور ورسوم زاهية جميلة . . ألا يبدو وصف الفرش بأنه عزيز «بصور ورسوم زاهية جميلة» وصفاً لجاً ؟ كان الأفضل أن يجرى في شأنه ما أجراه في القصة ذاتها «صندوق جدى» بالنسبة لأكواب الألويزوم «التي لُقِفَتْ على كل منها صورة سوداء ظهول بلون أسمر قان» . ناهجاً عن بعض الأوصاف المباشرة الفصحة أيضاً مثل «هيناها آسرتان كاسرتان» . لا جدوى من مثل هذا الوصف . الأجدى أن يكون الوصف بالإيماء وإن كان للمؤلف بعض التشبيهات الجميلة مثل قوله في قصة «الغيب» «نهى الأولى أصغر الخمسة أو الستة المستططين منا . وضع يده في حاصره وراح يمتشى في الشريط الطويل الخط الذي يفصل بين صلي الناعين . كان كمن يحصره كحية ملقط أفرادها

عرض الدوريات الأجنبية

١- عرض الدوريات الإنجليزية

ets ortant ey sy a e
ore i sta n kist y o, tha
np t ver y imp

الافتتاح الحقيقى على العالم لا يتم إلا من خلال
الفتاحة على النعم ، التي لا يأخذها عادة الآخرى
الاعتبار لأنها ليست نموذج

مصطلح المتارى

٢- دياكريتكس Diacritics (جامعة كورنيل)
تعنى العلامات الفارقة .

٣- جليف Glyph (جامعة جونز هوبكنز)
تعنى العلامات المحفورة .

٤- سيميوتكس Semiotext (جامعة كولومبيا)
تعنى النص - العلامة

٥- سيميوتكا Semiotica (جامعة انديانا)
تعنى دلالة العلامات .

هذا بالإضافة إلى أن الدوريات الأخرى مثل
التقد Criticism (جامعة وين) ، والبحث
التقدى Critical Inquiry (جامعة شيكاغو) ،
ويصطبها Poetics (جامعة أستردام)
والأجناس الأدبية Genre (جامعة أوكلاهوما)
النص الاجتماعى Social Text (جامعة وسكنسن)
ودورية اللغات الحديثة Modern Language
Notes (جامعة جونز هوبكنز) ، تذكر فيها
المقالات السيملوجية الزمة ، ومصطلحات علم
الدلالة ، فلم يعد هناك متبر نقدى لم تصله عدوى
السيملوجيا .

تتميز المقالات والبحوث السيملوجية في هذه
الدوريات الأكاديمية بستين طابعتين ، أولاً
تشرّب هذا النقد بالأنسية الحديثة بشكل يكاد يكون

قراءة النقد المعاصر عملية صعبة وشاقة . ول محال
رصد الواقع الأدبى ، من زاوية الدوريات
الأجنبية . يتعين علينا ألا نكتفى بنقل محتوى مقالات
مجتزأة من سيرتها الثقافية ، بل نحاول قدر الإمكان
رسم خريطة الثقافة النقدية المعاصرة ، وموقع التبار
الطلى منها . حتى نمكن القارىء من التقييم الرأى
بدل الاتيثار السطحى أو الانفلاق الرافض .

يسمى النقد الطلى برلع يكاد يصل إلى درجة
المحوس بالسيملوجيا أو ما يسمى علم العلامات .
ولكن نسى لي عرضنا هذا إلى تقديم هذه الظاهرة
النقدية عبر طالات متطورة من الدوريات الإنجليزية .
ما السيملوجيا ؟ وما دلالة هذا المحوس الجاهى جا ؟
وأخيراً ما قيمة هذا التيار النقدى من منظور الوطن
العربى ومهوم الإبداع فيه ؟

لو راجعنا الدوريات النقدية الإنجليزية لوجدنا
أنشورها يتخلل من «العلامة» عنواناً له ، فمثلاً :

١- ماينس Signs (جامع شيكاغو) تعنى
العلامات .

في حركة النقد . كما في جدلية العرفان . لا بد أن
نبتد حتى نقرب . فالاعتراق هو الخطوة الأولى في
اكتشاف الهوية ، وهو أمر لا يختلف فيه كل من هانى
من الغربة والثنى أو الحلف والاستجداد ، أركان واقعتنا
اللا أدبى . وهكذا نبدأ رحلة الاستكشاف في مجاهل
الغرب النقدية ، لا لى سائيركياً أو لتتق روية ،
بل لتتحرر من السكونية ، عبر رحلة أفقية نحو
الأخر ، لتبدأ رحلتنا الحقيقية والرجلة في أهاق
«النحن» . نرخل متزودين بأقوال مفكرينا وصور من
تراثنا لتفريل المادة الغربية المطروحة أمامنا ، ونستقري
اتجاهاتنا ومبايرها وشموليتها ، كى نستفيد من
تجارب الآخرين عندما يكون هناك نقاط تماس
أصيلة . وحتى نطرح جانباً ترجيبهم المتكبرة مها
أقتوا صابغتها وبرعوا في نسوجها .

والانطباع الأول عند مطالعة الدوريات النقدية
الناطقة بالإنجليزية هو تفرد لغتها ، إذ نجد فيها دقات
غريبة من المصطلحات والمفاهيم الحديثة ، وأساليب
مذهلة ومعقدة في التعامل مع النصوص . نجل من

(أ) فيلولوجيا

المجلد في السيولوجيا والسيوطيقا هو «سير» اليوناني الأصل، الذي يعنى «علامة»، أما المجلد في البنية فهو لاثيني الأصل، ويعنى بناء، وهناك اختلاف آخر يأتي من الصيغ اللاتينية. فالسيولوجيا تنبئ بالمقطع «لوجيا» التي تعنى «علم»، كما في أنثروبولوجيا أما السيوطيقا فتنبئ بالمقطع «طيقا» وهي صيغة نعتية تشير إلى حقل معرف، كيوطيقا. ولفناً على ذلك نقول إن سيوطيقا تعنى حقل العلامات، وبصورة أدق «حقل دلالة العلامات»، في حين تدل السيولوجيا على «علم العلامات». أما البنية فتنبئ ببناء المربطة القابلة للاحتكاك، التي تشير إلى ملعب أو حركة فكرية، كإدراكية أو الرومانسية، وهي توشى في خلال صيغتها بكونها مدرسة فكرية.

ولقد جرى العرف في الأوساط العربية القديمة على نسبة السيولوجية بعلم العلامة (أو العلامات). والسيوطيقا بعلم الدلالة (أو دلالة العلامات) أو البنية أو البائنة (ونادراً المبكبة). وأحياناً يضم مصطلح السبب (أو السيميائيات) كل من السيولوجيا والسيوطيقا. ولأن يستقر مصطلح حتى يتداوله النقاد يستخدمه الباحثون، ولذلك لا يمكن التفتيش عسقل هذه المصطلحات للمفرجة الآن، إذ أننا في أول الطريق، وإن كنت أرى أنه من الضروري لكل باحث يستخدم مصطلحاً مضطرب المعنى أو متعدد الدلالات أن يوضح في مقاله حدود المصطلح ومفهومه عند، حتى لا تسقط في التخييل التقدي على الطريقة الغربية، وحتى نعلم من سليات تجربتهم.

(ب) عملياً

بالإضافة إلى الفروق الفيلولوجية هناك فروق ترجع إلى الاختلاف في نشأة هذه المصطلحات الثلاثة، وتمكس الفروق بين مؤسسيها واختصاصاتهم وأهالياتهم، فؤسس السيولوجيا هو فردينان دي سوسير السويسري (١٨٥٧-١٩١٣). كان متخصصاً في علم الألسن (أو علم اللغة)، ومهتماً بعلوم الأصوات الكلامية للقرآن. ولا يخفى على القارئ أن علم الأصوات أو الفونولوجيا فرع متميز بذاته، لاسكانية قياس المادة الصوتية، (حل عكس المعاني مثلاً التي يصعب دراستها بدقة علمية لأنها زبئية). ولقد ترك المؤسس بصماته على السيولوجيين، حيث إنهم يميزون بدقة مجرمهم، كما أنه يتركز على اللغة السالفة قد جعل منها مظلة

في التعامل مع الأدب، ويكشف من جوانب من النص كانت غائبة في النقد التقليدي، ومتجاهلة في النقد البنيوي. إن هذا النقد يحلنا تسال عن أدية الأدب، وعن الأسس المنهجية (وليس الأسس السلطوية) التي يحلنا تطلق على نص معين كلمة «أدب»، ويميزه عن النصوص الأخرى ونلرك ما إذا كان هناك في مستويات القراءة والاستفراء مستوى معين يدل على أن النص المقروء نص أدبي أو مستوعب على الصعيد الأدبي؟ وهل تكن أدية الأدب في النص أم في قرائنه قراءة أدية؟

كلمة: فإن هذا النقد الجديد يتركز على علاقة النص بالثقافة والفعولات الثقافية، أي أن هذا النقد يطرح قضية إنسانية مهمة جداً، وبصورة خاصة للشعوب المتأخرة، وهي علاقة النص بالصيغة الفكرية على الصعيد الفردي والجماعي. ولهذا أرى أن هذا النقد - بالرغم من عدم قدرته عملياً على تحيى منهجية البنية - قد تحيى آفاقها، وفتح أبواباً كانت موصدة. ولعل أبلغ تطبيق للنقد السيولوجي جاء في مقال إدوارد سعيد في العدد الاتساعي لجله النص الاجتماعي (شباط ١٩٧٩) بعنوان «الصحفية من منظور شعبها»،^(١) حيث حل بمثل وسلامة كيفية تطويع القارئ الأري وكيفيه لعملية القيل والاستنلا بل التحمس للمصطلحات السيولوجية عن طريق بث أفكار في ثنايا النص «دور الاستعمار الاستيطاني». ولقد كشف سعيد عن نصوص أدية كرواية دافيل ديرولا لجورج إليوت، التي أجهت في تطيح الإفراعات الصهيونية في ذهن القارئ من خلال سياق سردى حكم، وأسلوب يال يوحى بالشفافية، وينظر على رسالة أيديولوجية. ويمكننا أن نقول بلغة السيولوجيا إن الكاتب حل الشفرة الأيديولوجية للرواية المذكورة. وإدوارد سعيد (جامعة كولبيا) كجيو رينيت (جامعة باريس) من النقاد الكبار الذين يستخدمون التحليل السيولوجي للنصوص دون الوقوع في فخ مصطلحاته.

ومن الأول قبل الدخول في صلب الموضوع وعرض مقالات غتارة في الدوريات الإنجليزية أن نبين للقارئ الفروق بين ثلاثة مصطلحات جوهرية في النقد المعاصر، تستعمل كثيراً وكأنها أوجه لعملة واحدة، وهي:

Semiology	السيولوجيا
Semiotics	السيوطيقا
Structuralism	البنية

ويمكننا التمييز بين هذه المصطلحات على أسس فيلولوجية (أو إيتولوجية) وعلى أسس علمية.

نابا، حيث يصبح النقد الأدبي وسيلة للتعريف أو الدغم، أو التجديد لمقولات ونظريات منبجة في علم الألسن أصلاً، فتغدو نظريات سوسير من النحو التحويل، أو نظريات تنومسكي من النحو التوليدي، نقطة الانطلاق لبحوث نقدية أدية ولفيجة المحتسبة لهذا الاتجاه هو أن «الأدب»، كأدب، أصبح ثانوياً في النقد الأدبي وأست الدراسات النقدية الحديثة ترفض الاكتفاء بالنصوص الأدبية وتتمسداها إلى أعمال أبداعية غير أدية، أو أعمال شبه إبداعية، كقصد السبنا، وقصد التماثل ونقد النقد. وقد أدى هذا الشعب بدوره إلى التركيز على ظاهرة التحويل والاصصال بصورة عامة، حتى إن شغل النقد الشاغل الآن لم يعد المضمون بالمعنى التقليدي، أو الشكل والبنية على نحو ما كان في الستينات، بل أصبح هدف النقد عملية ذهنية هي الإدراك والتواصل بمستوياتها المختلفة. وكثيراً ما ينبئ الناقد أو يتناسى خصوصية الأدب - أو وظيفته الشعرية كما سماها ياكوبسن - عند الدخول في متاحات الإدراك وإشكاليات التعبير عنه. وأخطر من ذلك أن يسلط الناقد عملية الإدراك ويعمرها إلى مجرد عملية للاستيعاب، ويجعل عملية التواصل إلى مجرد عملية للتفسير.

وبتبسيط بالغ يمكننا أن نقول إن النقد الأدبي بعد أن كان يتعمور حول نشأة النص وعملية الإبداع عند الأديب في الفكر الرومانسي، تحول إلى التحوير حول النص نفسه بعلاماته ومنظوماته وبنائه في الحركة الرمزية والنقد البنيوي^(٢). أما الآن فقد تحول المحور مرة أخرى صوب القارئ أو السامع أو المطلق ومستويات استفراء رسالة النص الأدبي.

أما السمة الثانية التي تطفئ جل النقد الطليعي فهي التسبب اللفظي وعدم الالتزام بتعريف المصطلحات من جهة وباشتقاق ونحت مصطلحات جديدة، من جهة أخرى، مما أدى إلى خلط عجيب في ميدان يحاول رواه أن يتخذه بالعلمية. وحل سبيل الذكر، استعمال كلمتي سيولوجيا وسيوطيقا، أو البنية والشفرة، أو العلامة والرمز، كمترادفين، على نحو يجعل المثلث للدراسات النقدية الجديدة يشتر وكأنه في برج بابل عسرى، يشهد فيه التباس المعنى وانفراط اللغة.

وقد يبدو للقارئ أن النقد السيولوجي - كما يدعى البعض - ليس أكثر من لغو شعر وهذيان متسق، إلا أن هذا النقد، بالرغم من تزوئه وجفائه ومجزئه عن طرح حلول مقننة، يترك قضايا جوهرية

تغطي كل اللغات الأخرى ، كلمة الإشارات ولغة الملابس الخ .

أما أبو السيميوطيقا فهو تشارلز سوندز بيرس الأمريكي (١٨٣٩ - ١٩١٤) وكان تخصصه في العلوم الطبيعية والرياضيات ، ولكنه بحث وكتب في جقول كثيرة ، كالمنطق والبحر . ويعكس فرع السيميوطيقا تمدد اهتمامات مؤسسه ، فهو عبارة عن حقل يتطابق جزئياً مع العلوم الإنسانية والطبيعية ، وموضوعه دلالة العلامات أو تفسير العلامات ، بما في ذلك العلامات البيولوجية المصدر ، والعلامات الثقافية المصدر . فالسيميوطيقا تدرس تفسير الشفرات الغريزية (الحيوانية) والشفرات المكتسبة (الإنسانية) بعكس السيميولوجيا التي تنشئ في دراستها الشفرات التي لا تنسى إلى نسق مكتسب أو منظومة ثقافية .

أما البنيوية لمؤسسا المعاصر هو كلود ليفي- شتراوس الفرنسي (١٩٠٨ -) واختصاصه هو علم الأنثروبولوجيا ، وهوائته الوسيط . وقد قام بدراسة موسوعية من المنطق الخراف في بحث أسماه *الميلولوجيات* (في أربعة أجزاء) واطبق فيها التحليل البنيوي ، الذي ارتبط باسمه ، على ما يقرب من ألف ثقافة ، إن البنيوية منهجية ، أو استبطان منهجي . غرضه الوصول إلى أقصى أعماق النص ، واكتشف عن ذروة المعنى الذي يكون بمثابة خلاصة جوهرية للموقف والمنطق الذي ينطوي عليه النص . وقد حققت البنيوية في مجال النقد الأدبي نجاحاً كبيراً على يد رولان بارت ومايكل ريفاتير وتريفينز تودوروف ، ولكن من أعجب المصحب أن البنيوية لم تؤثر فقط على ما جاء بعدها من نقد وفكر بل أثرت بشكل ملحوظ على ما جاء قبلها فصار الباحثون يقرأون في ماركس وفرويد قراءة بنيوية مستفزة ولا بدل هذا بالضرورة على إسقاطات . وإنما يدل على أن جوهر البنيوية هو جدل تضاد ثنائي ، نجد له تجليات متعددة في نصوص من مختلف العصور والحظفيات . وقد ترك ليفي- شتراوس آثاره على الدراسات البنيوية التي تتميز بالمنهجية المرنه . مما يخص النقد من الانطباعية التقليدية دون المساس برؤية الناقد الإبداعية ووظيفتها في إثراء البحث النقدي .

السيمايه بين الماضي والمستقبل

لقد وصل الاهتمام بالعلامة وعلوم تفسيرها إلى درجة أن يطالب أستاذ (في الأدب الروسي) من جامعة كاليفورنيا بفتح الأبواب لتتار الحديد وخلق اختصاص في علم الدلالة ، وفي مقال لدانييل لايفير

بمزوان وإفراح مكان للسيميوطيقا . في مجلة الاتحاد الأمريكي للاساتلة الجامعيين (نوفمبر ١٩٧٩) ، يعرف كاتب المقال السيميوطيقا التي أصبحت موضوع جدل وتنازع بين الأكاديميين ومجال جيل الطلبة والاساتذة الشباب على أنها موضوع قديم منسى ، يتلقى الآن دلعاً واحكاماً ، وهو يرجع السيميوطيقا إلى الروافين ، وبصورة خاصة إلى كريبيس *Chryssa* الذي عاش في القرن الثالث قبل الميلاد . لقد اهتم الروافين بكيفية تمثيل العالم أو تصويره وقد أطلقوا اسم العلامة على كل ما يمثل شيئاً أو حدثاً ، ولذلك تعرف السيميوطيقا بأنها دراسة العلامات ، أي العناصر التي تدخل في عملية الاتصال بين مفسرين . أما ما يمكن أن يوظف للدلالة فكثير :

الكلمة ، الجملة ، الإيماءة ، الإشارة ، الصورة التوفيقية .. الخ . وكل هذه العلامات لها ميزة خاصة : فهي تمثل أكثر من نفسها ، وتدل على ما هو أبعد منها . ويضيف صاحب المقال أن السيميوطيقا لا تدرس مادة معينة كما يدرس عالم البيولوجيا الكائنات الحية ، أو عالم المعادن الأحجار ، وإنما تدرس مواد مختلفة تدخل في علاقات تمثيلية أو علاقات ذات دلالة . ويميز صاحب المقال بين نوعين من السيميوطيقيين : السيميوطيقي بالمعنى العام ثم السيميوطيقي بالمعنى الاصطلاحي ، بالمعنى العام يكون عالم البيولوجيا الذي يفسر إحصار ورق الشجر على أنه علامة تدل على وجود الكلورفيل - باحثاً سيميوطيقاً ، أما بالمعنى الاصطلاحي فالباحث السيميوطيقي هو دارس عملية التفسير أو الإدراك عند المفسرين ، إذ قد يدرس الباحث السيميوطيقي عملية الربط التي يقوم بها العالم البيولوجي بين ألوان الورق ومغاسمه للتركيب الكيماوي للورق ، بحيث يمكنه أن يقوم ببحث سيميوطيقي في مجال التفسيرات العلمية ولكن ذلك نادر حالياً . ويتناول البحث السيميوطيقي في الأغلب ، العلامات المشحونة بالدلالة في شفرة ثقافية ما ، فقد يدرس الباحث السيميوطيقي الكيفية التي تربط ما بين اللون الأخضر والتقدم وبين الأحمر والتخلف في إشارات السير الضوئية ، أو يدرس : كيف ولماذا يدل اللون الأخضر في اللغة الإنجليزية على حالة نضبة ، وهي الحد حيث يقال : أخضر من الحد في حين يقال في اللغة الروسية : أخضر من الغضب ، أو قد يركز الباحث على دلالة رسم أشخاص يجره حضارة عند الفنان شاجال . ويؤكد صاحب المقال أن المنصر الأساسي في البحث السيميوطيقي هو وجود عامل إضافي وهو المفسر ،

فدلالة الانحصار على وجود الكلورفيل قائمة بلبانها ، في حين أن انحصار الضوء في إشارات السير يكتب دلالة ويعتقها عند وجود مفسر . فالسيميوطيقا - كما يقول صاحب المقال - ليست دراسة علامات فقط ، إنما دراسة كيفية تحقيق العلاقات السيميوطيقا الكائنة في الكون عبر مفسرين ، فعلم دلالة العلامات أو السيميوطيقا مشروع عمل .

لقد أصر بيرس على أن العلامة تمثل شيئاً لكان ما (حتى وإن كان هذا الكائن ليس أكثر من مجموعة علامات) ، ففي السيميوطيقا الحيوانية تمثل العلامة شيئاً ما لكننا نحصى ، فنخبر الطيور في فصل التزاوج بدل على شيء . عندئذ الجنى الآخر من هذه الفصيلة . وقد أشار صاحب المقال إلى كتاب رومان باكسين *الانحاضات الرئيسية في علم اللغة* (نيويورك ، ١٩٧٤) الذي يبحث فيه مسألة التشابه بين الشفرة اللغوية والشفرة الوراثية (تركيب الجينات) . ويستطرد كاتب المقال ، بعد تعريفه المسبب للسيميوطيقا ، إلى موضوع السيميوطيقا الأدبية ، ويعرف العمل الأدبي من المنظور السيميوطيقي على أنه نسق أو منظومة مستعدة من العلامات ، مستشهداً بالباحث السيميوطيقي الوتيقي يوردي لوتمان ، الذي عرف النص بأنه نموذج أو منظومة نموذجية ثانوية ، ترتكز على النموذج أو للنظومة النموذجية الأولية لرؤية العالم ومعنى اللغة . وأضيف للتوضيح أن لوتمان يقول إننا نرى العالم من خلال منظور اللغة ، وإن هذا المنظور يمثل النموذج الرئيسي الذي يشكل الواقع في أذهاننا ، ثم بتشكيل هذا الواقع التشكيلي في أذهاننا مرة أخرى من خلال الأدب أو الفن أو نماذجيه ، أي أن التشكيل يصبح مركباً على نحو يحدث معه إثراء مركب مستعد للمعنى والدلالة .

ويوضح صاحب المقال المفهوم السيميوطيقي للأدب من خلال تحليل مقطع شعري من قصيدة البستان ، الشهيرة في التراث الرومي لاندرو مارغريل ، فيبين كيف أن الأدب يكتب ويتركب الدلالات بشكل نسق . وفي آخر المقال يحاول الكاتب أن يبرر عجز السيميوطيقا عن التطور في الماضي ، بالرغم من بدايات متعددة عند الروافين ، ثم القديس أوغسطين ، والفيلسوف جون لوك ، وبيرس وموريس ، ولكنه يتنبأ بأن المد السيميوطيقي لن يتوقف هذه المرة ، بل ستكون الجامعات الأمريكية . في الأعوام القادمة أخصاماً ، للتخصص فيه . ويختم مقاله بالاستشهاد بالعبارة المثيرة من



ولكي يصل القارئ إلى سوسير أو يصل سوسير إلى القارئ، فإن هناك عدة مستويات. وهذه المستويات لا يمكن أن تكون شفافة، أي أنها ليست ظاهرة إبداع اعتيادية، بل إنها محاولة ترشيح للمادة للقارئ. ولذلك فإن الإبعاد عن النص السوسيري ليس إلزامياً لرؤية مفاهيمه من خلال رصد الحلقية النقدية المركبة، أي وضع سوسير على فقدان، وبصورة خاصة حل المستويات الثلاثة للذاكرة، الواقعة بين النص والقارئ.

وقد يبدو للقارئ أن في هذا الأسلوب بدعة جديدة في العرض والضم، ولكننا لو راجعنا تراثنا لوجدنا القابل له، فكيف ما كتب مذكورنا المصنوع التي أحضرتنا الروح ثم المراضى ثم التلحيات ^{٢٧} كما يلي :



وعندما نطالع نصاً مع شرحه وحاشيته وتذييله نستطيع أن نقيه بالإضافة إلى تقيم وقعه على قراه الشخصيين. ولكن في تراثنا، نرى هذه المستويات واضحة، لعلها بعضها عن بعض، من خلال استخدام منق لأبعاد الصفحة، إذ بمجرد أن نلقى نظرة على الصفحة، نميز بين المستويات المختلفة، وربما أمكننا دراسة تراثنا من اقتراح نماذج من هذا النوع على الغرب وعلى أنفسنا لتسهيل للهمة النقدية المركبة، دون الوقوع في التبسيط أو التخطي. وقد حاول الناقد الفرنسي، الجزائري الشاب، جاك

سيجيريد شميت. وتصدر دورية بويكس سنة أعداد في السنة، وتترافق فيها بأنا مجلة عالية للنظرية الأدبية. وبمجلسه تغير رئاسة التحرير قد أصدرت الدورية عدداً خاصاً بمشغل البويطفا البيوية، ومنه اخترنا مقال لوتمان الذي سنعرضه بعد عرض مقال دورية هياكربكس.

السيبولوجيا

هوانن للمقال الذي اخترناه من مجلة «دياكريكس» (شباط ١٩٧٩) استغزى: «هل صحيحاً سوسير بعد البيوية ^{٢٨}؟» وهو يوحى ببناء البيوية، وبشأنه من إمكانية استمرار السوسيرية بعدها وبأى شكل، أي أنه متى على افتراض أن البيوية قد استلكت طاقها، وهذا موضوع متداول. ونخصيص عدد ديسمبر ١٩٧٩ في دورية بويكس لمشغل البيوية يؤكد أن هناك ظاهرة انحسار للحد البيوي، كما أن هناك في الأساطير النقدية موجة أخرى تسمى نفسها أحياناً، «ب» ما بعد البيوية «وأحياناً ب» المتفكيك البيوي، وإن كانت لم تتجلى إلى الآن في إثارة الهيلة النقدية، مثلاً هلكت البيوية منذ الشينات. لكننا مع ذلك ظاهرة نقدية لا يمكن تجاهلها في النهاية.

والمقال الذي نعرضه هو عرض شامل، في ذاته للسوسيرية من خلال تحليل كتاب ظهر حديثاً في الاسواق من سوسير في سلسلة للفكرين المعاصرين، وقد قام بكتابته جوناثان كير (أستاذ النقد في جامعة أكسفورد، وصاحب مؤلفات عدة في النقد البيوي، أهمها «البويطفا البيوية»). وعنوان الكتاب «فرونيان دي سوسير» ^{٢٩} وبالرغم من أن الكتاب منشور في سلسلة تستهدف القارئ غير المتخصص فإن الكتاب نفسه، كما نقول صاحبة المقال، يقدم سوسير للبتدي. ويقيه في نفس الوقت للقارئ المتطلع. وحتى نفهم المستويات المتشابهة، والأصوات المتداخلة، التي تشكل المقال، لا بد لنا أن نميز بين ما نقوله صاحبة المقال ماري-لور ريان، وما يقوله جوناثان كير صاحب الكتاب، وأخيراً ما يقوله سوسير. ويمكننا أن نوضح ذلك بأن نقول إننا نصل إلى سوسير من خلال عرض مضمّن في عرض آخر. وإذا أضفنا عرضي الخالص يكون القارئ قد وصل إلى سوسير من خلال ثلاثة مستويات من العرض كما يلي :

لوك، التي يفتح بها مورييس الباحث السيبوليكي كتابه «أسس نظرية العلامات» (١٩٦٨) : «الطمان الجميع، فإن تأمل العلامات لن يبعثنا عن الواقع، بل على العكس، سيوصلنا إلى قلب الواقع».

والآن نترغ إلى مقالات نقدية في السيبولوجيا والسيبولطفا والبيوية، مختارة من دوريتين نقديتين : «دياكريكس» و«بويكس» ^{٣١} وأود أن أقدم للقارئ نيلة تمهيدية عن الدوريتين الحاضيتين. لدورية «دياكريكس» فصلية، وقد أنشأها قسم الدراسات الرومانسية في جامعة كورنيل في عام ١٩٧٠. وهي منبر متفرد، لأنها تخصص في نقد النقد، وفي تغطية التيارات النقدية، وتادراً ما تعرض للنص الأدبي مباشرة، وإن كانت تتم بالطبيعة الأدبية، وتقوم بمقابلات مع كتاب أو سينالين أو نقاد كبار. وتتميز هذه الدوريات بما يسمى «مقال - عرض» Review article، وهو المقال الذي يعرض كتاباً أو أكثر، ولكنه من خلال العرض يتعرض لخطبة الكتاب وأسس النظرية، والظاهرة الأدبية التي ينتج منها، كما أنها تتميز بسمة طريقة، وهي اهتمامها واستخدامها الفنون التخيلية، كالتصوير والزخرفة واللحن الطباعي والمخطوط اليدانية، مما يجعل الدوريات نابضة بالشكل.

تترو «دياكريكس» نفسها بأنها دورية النقد المعاصر، وأنها منبر لنقد النقد، من خلال الضمير الراعي لكاتب مهمة. وهي تشجع على الرد على المقالات المنشورة. وتضع باب المعارضة والمناظرة على صفحاتها. وهي تضم نقاداً كباراً بصفة محررين أو مستشاري تحرير. ويهت أن نذكر في هذا السياق أن اثنين منها حريان، هما إيباب حسن المصري وإدوارد سعيد الفلسطيني. ومن هذه الدوريات اخترنا مقالين أولهما عن سوسير والآخر عن إيكر.

أما دورية بويكس فقد أسسها تون فان ديك في سنة ١٩٧١ وينشرها قسم الدراسات الأدبية العامة في جامعه أسترادام. وهي تختلف عن «دياكريكس» بكونها ملتزمة بمخط نظري معين، يمكن تلخيصه بنحو النص وقواعده، وإن كان يتحدى القواعد إلى منحن النص بمبينة النص ونظرية النص البع، ولكنها مجلة دورية ليست مفتوحة لكل الانجماجات واليارات الطليعية على غرار «دياكريكس»، التي يمكن أن نطلع فيها على آخر ما توصل إليه النقد الأدبي الفرويدي أو اللازكسي، وقد استغل فان ديك مؤخر (١٩٧٩) من رئاسة تحرير بويكس، وعطفه في رئاسة التحرير

ديريدا ، استخدام أبعاد الصفحة في تقديم نص والتفاعل معه من خلال الرق والتشريح التقدي ، دائماً القاري. إلى قراءة مترجمة للنص والشرح والتطبيق ، وذلك في كتابة «هوامش الفلسفة» (باريس ١٩٧٢) .

وأعتقد أن لفظة هذا النقد التباين التركيبي تركز على أن النص لا يمكن فهمه واستيعابه إلا من خلال فهم وصفه على القراءة واستيعابه . وأريد أن أؤكد أن هذا النقد لا يتجنب من القراءة المباشرة للنص ، بل إنه يضيف عمقاً للقراءة المباشرة التي لابد منها .

والآن لنرجع إلى مفسرون مقال ريان في عرض كتاب كلر عن سوسير بعد أن تعرضنا لشكله أو بنيت . في هذا المقال نميز الكتابة بين أوجه ثلاثة لسوسير : سوسير الأسبق ، وسوسير السيولوجي ، وسوسير الأحدث ، أي أثر سوسير في علم الألسن والسيولوجيا والأدب . وهي تتعامل مع كانه نبي ، أو صاحب ملحق ، فتحاول أن تبين أوجه التناقض والضعف في عقيدته ، كما نسبها ، فترجع أحياناً إلى ما كتبه كلر ، وأحياناً تتخطاه للتعامل مع سوسير مباشرة . وتحاول صاحبة المقال أن تثبت بأن أتباع سوسير في الألفية ثمة غشوة . أما في السيولوجيا لتسبيل به بيرس ، فلم يبق لسوسير مكان إلا في الدراسات الأدبية ، الملحق الأخير لفلسفة اللغة . فكانت مقال تحاول بشكل تحليلي وتقييمي الطعن المذهب في أسطورة سوسير واستنباه الحال ويجده الزائل .

(أ) سوسير والألفية :

تفتد صاحبة المقال رأي كلر في أن سوسير هو أبو الألفية الحديثة ، وترى أن الترويج ، لفاهيم سوسير جاء من قبل ياكسن وليني - شراوس ورولان بارت وليس من جانب علماء اللغة (وأضيف أن الاعلام الثلاثة يشيرون بترتيم الجبالية وإعائهم بالشعر والأدب) . أما نتائج سوسير الشعبية :

اللغة (vs) الكلام
الدال (vs) شكل المدلول
الترامن (vs) محو الصواب

فهي لا تتطوى على التناظر وإنما على التباين . فلو أخذنا مثلاً علاقة الدال (أي الكلمة صوتياً) بالمدلول (أي مفهوم الكلمة ذهنياً) وجدناها علاقة اصطناعية

عند سوسير ، وهذا - كما تقول صاحبة المقال قد دفع كثيراً من الباحثين إلى الفصل بين الدال والمدلول ، وتركيز مجرمهم على الدال ، وهو الوسيط المسمى في الاتصال اللغوي ، ولذلك راجعت فكرة اللغة بوصفها شكلاً أكثر من كونها جوهر . وتطلق صممة سوسير من أثره على دراسة الفونولوجيا أو علم الأصوات الكلامية في خط متواصل ، يبدأ بكتابة «هروس في الألفية البعثة» (وهو مجموعة الملاحظات والمحاضرات التي سجلت وجمعت وحقت من قبل طلابه) ، ويمر في بحوث «دائرة براغ» ليصل إلى بحوث تشومسكي في التوليد الفونولوجي ، ولكننا لا نجد له أثراً في نظرية تشومسكي في التركيب .

وما نرى إليه صاحبة المقال هو أن سوسير لم يكن له أثر محسوس إلا في فرع واحد من الألفية (الفونولوجيا) ، وترى أن التركيز على الصورة السمعية (الدال) في الدراسات المثارة بسوسير قد أدى إلى تكريس قدرتها في التحكم في علاقة الدال بالمدلول . وهذا ما سعى بالتحيز السوسيري للصوت ، وأدى بدوره إلى عدم التعامل مع العلامة كعلاقة بين عنصرين ، بل إلى خضوع العلامة لعنصر واحد وهو الصوت .

وتشير صاحبة المقال إلى أن صمت سوسير عن المرجح في تعريفه للعلامة ، واكتفائه بالتحدث عن الصوت الدال ومدلوله الذهني ، قد حذفت الواقع الحيني من نظريته . ثم تستطرد قائلة : إن عقولة سوسير عن العلامة بتكوينها من دال ومدلول لا تقصر تعدد المعاني للفظ واحد ، وتعدد المدلولات للذهنية لدال واحد ، فهو لم يستطع أن يسلخ في حسابه التزاد ، أي وجود أكثر من دال لمدلول ذهني واحد . ونحن نضيف من ثرائنا أن مشكلة الأضداد في اللغة ودراسنا من منطلق الدال والمدلول متسهم في تحليل كثير من المتعارف عليه ، ففي الأضداد ينضج المدلول للدال ويثور عليه في آن واحد ، وهي حالة فريدة تنعكس صبر الدال في التحكم والبطيرة ، وإمكانية الانقلاب عليه ، حتى عند الخوض له . وربما توصلنا من خلال دراسات أجنبية - أدبية إلى المسمى الأقصق للاستخدام المفرط للأضداد عند المتصوفين والشعراء الترويين .

(ب) سوسير والسيولوجي

تشكك صاحبة المقال من خلال عرضها لكتاب كلر عن سوسير في عقولة سوسيرية أخرى ، وهي أن اللغة منظومة أو نسق نظامي ، وتقول إن صحة ذلك

لم تتحقق ، وإن المحاولات التي قام بها السيولوجيون ، بما في ذلك دراسات ليني - شراوس ، لم تتم إلا من اكتشاف منظومات في حقول معينة من المعرفة وليس في اللغة ككل . فعلاً استطاعت البحوث السيولوجية أن تكشف عن الوجه النسق للعلاقات القرابة ، ونجحت كذلك في الكشف عن ترابط المصطلحات اللغوية بشكل منظومة ، ولكننا مازلنا بعيدين عن اكتشاف علاقة هذين النسقين أو المنظومتين إحداهما بالأخرى . وأود أن أوضح في هذا السياق مفهوم المنظومة بعض الثغرات في اللغة فإنه - كما تقول صاحبة المقال - لا ينطبق على اللغة التي تتغير باستمرار ، فيضاف إليها الفاظ جديدة ، وتفرغ بعض الألفاظ القديمة ، دون تغير العناصر الأخرى . ولذلك تقول للكتابة إن اللغة ليست منظومة من العلاقات كما ادعى سوسير ، بل هي مجموعة من العلاقات ، أي أنها نسق مفتوح .

وتضيف صاحبة المقال أن سيولوجيا سوسير قد خلقت إشكالات أكثر مما نسهمت في تقديم الحلول ، فلقد قال سوسير إن السيولوجيا ، أو علم العلامات ، يمكن أن يدرس من منظورين متكاملين : العلامات اللسانية والعلامات اللا لسانية . لقد دعا سوسير إلى دراسة العلامات البشرية اللا لسانية وشفرانها الاتصالية لكي يلقى منها ضوءاً على الظاهرة اللغوية اللسانية ، كما أنه قال إن اللغة اللسانية هي النموذج لكل العلاقات السيولوجية التي تربط بين العلامات . وتأسف صاحبة المقال لإخضاع الثغرات أو لغات الاتصال اللا لسانية للنموذج اللغوي - اللساني ، ولتجاهل كل ما لا يمكن ضمه إلى النموذج المفضل ، حتى إن السيولوجيين ما عادوا يهتمون إلا بالعلامات الاصطناعية Arbitrary ، وأهملوا دراسة الثغرات ذات العلاقات الارتباطية Motivated . وتستشهد صاحبة المقال بكلمة التي يقول إن العلاقة الارتباطية تدرك بسهولة وليس فيها أي تحد للباحث ، في حين تحتاج العلاقة الاصطناعية إلى تفسير وإل تأمل منظومة العلاقات التي تكسها قيمة ومعنى .

وسأقدم مثلاً من عندي للتوضيح . عندما نرى علامة تحمل صورة أطفال في الشارع ، ندرك أن المراد هو الاحتراق لاحتال وجود أطفال في المنطقة ، فالصورة تدل بصورة مباشرة على المرمى إليه ، ولا يحتاج هذه العلامة إلى جهد التفسير أو التعليل . أما إذا كانت العلامة ضوءاً أحمر منظماً

الإنجليزية يسمح بالترجيح. ثم يضيف العنوان موضعاً : دور السيميوطي^(٨) . والمقال يحرص ذكر اسميتو ايكو الاطلاق ، وهو من رواد العقل السيميوطي ، من خلال مواجهة كتابين له أولاً : *نظرية سيميوطية* (١٩٧٦)^(٩) ، والآخر : *القاري* (١٩٧٩)^(١٠) . ونرى كيف أن عنوان المقال يمزج بين عنواني الكتابين مولداً :

نظرية القراءة : دور السيميوطي . والعنابة من التلاعب والتوليد هي دفع القاري إلى الاستغراء ، أي دفعه إلى القراءة السيميوطية . ومعالج كتاب المقال ولم راي ، أن يظهر التوتر والتناقض بين نظرية ايكو ، وقراءة ايكو التطبيقية . وينجم صاحب المقال في وضع ايكو ضد ايكو ، لا ليكشف من خلال هذه المواجهة تروق النظرية أو التطبيق ، بل ليكشف قاطع الضعف في كل من ايكو للنظر وايكو القاري.

ويبدأ صاحب المقال بتعريف كتاب ايكو الأخير على أنه محاولة لتقييم القراءة السيميوطية (أو الاستغراء) . مضيقاً أنه من الكتب النادرة التي تتعامل مع هذا الموضوع المهم . والكتاب الآخر الذي عالج بإتقان هذا الموضوع هو كتاب جريثان كلر : *الويطيليا النبوية* ، ١٩٧٥ . ويقول صاحب المقال إن موضوع القراءة قد سبق أن عُرِفَ على أنه الضاعل بين بنية النص والاستعداد الإدراكي للقاري . إلا أن كلر قد كشف ما للقراءة الضمنية من أهراف متخفية ومتراضع عليها ، يمكن دراستها واستنباط نماذجها ، فطرياً . أما الفقاد العاديون فيفسرون القراءة على معنى النص . وهذا التعريف للقراءة مقبول في سياق غير سيميوطي ، حيث لا يميز بين النص كمنظومة للتعريف الموضوعي وبين النص كرسالة للتفسير الشخصي . ثم يستطرد صاحب المقال ويقول إنه حتى عند التمييز بينها ، كما يفعل السيميوطيون ، نجد أن تعريف منظومة النص في حد ذاته يتضمن عملية

عن المرجع ، فصيح للغاية من إنتاج الدلالة لا لغرض يمثل الواقع بل لغرض الإنتاج نفسه : سلسلة لا متناهية من إنتاج العلامات والدلالات

وكذلك ترى صاحبة المقال أن سوسير قد أصبح بطل العليمة الأدبية ، لا لصله ، بل لقدرته على خلق أسطورة اللغة : اللغة القادرة القاطعة للحلاقة اللا متناهية الخ ... أي أن نجاح سوسير لا يعتمد على علميته بل على خرافته كما تقول صاحبة المقال . وهي تنزعو نجاحه إلى كونه حصري التفكير ، فهو قد ركز على ثلاثة مفاهيم : المنظومة والعلامة والنسبة ، وهي سمات التفكير العصري . وسوسير ليس رائداً في هذا ، فهذه المفاهيم المحورية وودت في فكر فرويد ودوركايم ، ولكن سوسير حققها في نظريته اللغوية . وقد جاءت على لسان الفنان براك عندما تحدث عن التشكيكية فقال : *«أنا لا أؤمن بالأشياء وإنما أؤمن بالعلاقات»* . وأخيراً تشير صاحبة المقال إلى تيارين جديدين يجالغان لمقاهم السوسيرية : فقد نحى تشومسكي النسبة في نظريته عن البحر التوليدي عندما كشف عن وجود النسبة والاختلاف بين اللغات على مستوى البنية الطبقة ، أما على مستوى البنية الضيقة فاللغات واحدة . وقد أدى هذا الكشف إلى دفع جورج اساتينر إلى نشر كتاب *سماه ما بعد بابل* . كما أن هناك جماعة أخرى تمثل تياراً رافضاً للتصور والتركيز على اللغة في الفلسفة والأدب والفن.

ويبدو لنا من قراءة هذا المقال عن سوسير أن هناك دلائل ردة ضده ، نرى بداياتها في عملية تشكيك في الفكر السوسيري وتشكيك له ، ولكننا لا نرى الدليل الذي يحيل الباحثين بتصرفون عنه . ولابد أن نتبع عملية التحديد عملية تحجيم وتشكيك في سوسير ، في حد ذاته ، المجاداب سلباً له ، إذ يبنى سوسير إطاراً فكرياً يصعب التخلص منه حتى عند اكتشاف حدود مقولاته وتناقضاتها . وأود أن أضيف أن صاحبة المقال كثيراً ما تظلم سوسير ، فهي تحكم عليه مرة من خلال قراءة ضيقة لمناهجه ، أو مرة من خلال ما يقوله السوسيريون ، وقد يكون سوسير بريئاً عما يقولون .

السيميوطيكا

عنوان المقال الثاني الذي سأعرضه من دورية *فياكس* يعكس يبدو غامضاً عن حد ، فقد يقرأ : نظرية القراءة ، أو قراءة النظرية ، والتركيب باللغة

الذي يشير إلى الإحتراس في نظام السير) فصرها يحتاج إلى اكتشاف منظومة علاقات تبرز استعمال الضوء الأحمر للتقطع كدال لفهم الإحتراس ، ولا يتم هذا إلا بدراسة الضوء الأحمر غير المتقطع وعلاقته بالضوء الأخضر والأصفر ، بشكل الكل منظومة يكتسب فيها كل لون دلالة من علاقته ، أو بالأحرى من تباينه عن الألوان الأخرى . فصورة الطفل ، كإشارة ، لها علاقة إيجابية واضحة ، وتكاد تكون بديهية في علاقتها بالطفل ، أما إشارة الضوء الأحمر المتقطع إلى الإحتراس فدلالته تنبع من تباينه واختلافه عن إشارات الضوء الأخرى . فالعلاقة هنا بين الدال والمدلول مبهمة . وعلى المعمول لا يتم اتباع سوسير السيميولوجيين بالعلاقات الارتباطية ، على عكس اتباع بيرس السيميوطيين ، الذين يهتمون بالعلاقات الارتباطية والاعتباطية ، حيث إن بيرس قد أخذ في الاعتبار ثلاث علامات :

الصورة Icon : وفيها تكون علاقة الدال بالمدلول علاقة تشبيعية ، كدلالة الرسم على المرسوم .

المؤشر Index : وفيه تكون علاقة الدال بالمدلول علاقة سببية ، كدلالة الدخان بالنار .

الرمز Symbol : وفيه تكون علاقة الدال بالمدلول علاقة اعتباطية ، كدلالة الضوء الأحمر على التوقف .

أما كلر فيسمى العلامة الأخيرة (الرمز بالنسبة ليرس) بالعلامة الثامة ، ويرى أنها موضوع دراسة السيميولوجيا . وتلخص صاحبة المقال رأياًها عن سوسير بقولها إن أفكار بيرس أنسب من أفكار سوسير في دراسة العلامات : لأنها تتعامل مع تعدد الدلالات وتعدد التفردات ، ومع المجموعات بالإضافة إلى المنظومات .

(جـ) سوسير الأفي :

ترى صاحبة المقال أن سوسير ، على الرغم من ضيق أفقه وعسفاً مقولاته ، ظل طبيباً في النقد الأدبي ، لأنه يتركز على أهمية الدال ، ويحكم في المدلول والخصامه من المرجح ، قد عزز الأدب وموقف رواه من الخيال وإيمانهم بسحر الكلمة وقدمية اللغة ، على الفكر السوسيري تصبح اللغة خالقة قادرة على الإبداع ، كما تكون الدلالة مفصلة

تفسيرية ، ومن ثم يفقد البحث البيوطيق كثيراً من هية موضوعيته

ويقتد صاحب المقال بإيكو لأنه يقول ، من جهة ، إن النص لغة متكاملة تسمح بقرامات لا متناهية ، ويؤكد من جهة أخرى أن النص حدث معين ورسالة متشيزة عن غيرها ومتراصة مع الأدب واللفظ . وأرد أن أخلق وأقول إن هذه المقدمة عن ازدواجية النص : النص بوصفه لغة والنص بوصفه حدثاً ، تستدعي إلى ذهن القارئ المطلع ثنائية سوسير عن

اللفظة (٧٥) ~~الكلام~~

البنية (٧٥) ~~الحدث~~

ومى تمهيد لعرض ازدواجية إيكو ، إذ يدخل صاحب المقال ، بعد ذلك ، في صلب الموضوع ويثبت إيكو بأنه يتأرجح بين معاملة النص من حيث هو لغة مقلقة لما عدد معين من المعاني (كما ورد في كتابه الأخير عن دور القارئ) ، وبين رفضه لحصر معاني النص وتخصيصه في عدد معين من القراءات (كما فعل في كتابه السابق عن النظرية البيوطيقية) . ولكن الفارقة في أن إيكو يتناقض إيكو نفسه .

ويعرف صاحب المقال نظرية إيكو البيوطيقة بأنها استطراد لامتداده ، يضاف إلى ذلك أن إيكو يرى أن السياق الثقافي للنص لا يجدد للمعاني ، لأنه لا يمكن تعريف الإطارات الثقافية إلا من خلال تعريف للأحرف السالمة ونظمها ، وهذا بدوره لا يتم إلا من خلال تعريف آخر للتعريف عليه ونظمه وهكذا ، فكل أداة تعريف في هذه السلسلة تصبح مرضية لإعادة تنظيم سطر من صلية التعريف . وهذا يعني من الوجهة العملية أولاً أننا لا يمكن أن نحيط بمعنى النص ، لأن معانيه لا متناهية ، وثانياً أنه لا يمكن أن نحصر المعنى في النص ولغة الخلاصة .

ويضيف صاحب المقال أن نظرية إيكو تحدد حل التمييز بين نظرية الشفرات (أو منظومة الدلالة) وبين نظرية الاتصال (أو إنتاج الدلالة) ويرى إيكو أن الأولى تنسب الثانية ، لكل اتصال أو إنتاج دلالة لابد أن يستمد وجوده من منظومة دلالية أرفقفة . والشفرة ، بتعريف إيكو ، تشكيل استقطابي آلي لوحداث ثقافية متعددة . وهذا التشكيل ينمو من خلال الممارسة والتكرار ، فالشفرة ليست بنية ثابتة ، وليست قانوناً طبعياً ، وإنما هي حدث له وظيفة تاريخية . وعليه ، فلقراءة دور حاصر في تعديل

الشفرات . ويرى إيكو أن الشفرة عندما تستند طاقاتها وتتشعب بقرامات مختلفة ، تصبح قابلة للتعديل والتغير .

وأرد أن أخلق هنا حل أخيه ما بدور إليه إيكو وعطوفته ، فهو يعمل من الشفرة شيئاً متحركاً مرناً يمكن تعديله أو تحريكه من خلال إشباعه بالتضمرات . إذ بعد تعدد المعنى تولجتها مرونة الشفرة ، مما يقيد ، بل يكاد يلغى ، الأسس الثابتة في التحليل البيوطيق . ويمكن أن نشبه مراحل النقد المعاصر للنص من تحليل شكل إلى تحليل بنيوي ثم إلى تحليل سيوطيق كالطور من الهندسة المستوية إلى الهندسة المعبسة ثم إلى القيزياء بمركبتها . ومع أن هذا التطور مهم ، لأنه يسجل أبعاداً وحركية النص ، فإن أدوات التحليل مازالت قاصرة عن التكيف والتعامل مع هذا التصور الجديد للنص .

ويركر إيكو ، كما يقول صاحب المقال ، حل دور النص الإبداعي في جدلية التحولات الثقافية وإثراء الشفرة . ويرى إيكو أن النص الإبداعي ينتم بالغموض والصعور الذاتي ، لأنه ينتج الشفرات المتصارف عليها ، فيجلب فموضه الإثبات إلى مستوى تعبئة ، ويغلب تمحوره الذاتي الإثبات إلى مضمونه ، ولذلك يدلع القارئ إلى استكشاف المعنى ، وإلى محاولات تفسيرية جديدة ، مما يثري الشفرة ويثري الثقافة ، ويؤدي إلى التحول . وهنا يتوه صاحب المقال بأن القارئ الذي يمتد إيكو هو القارئ المادي وليس القارئ المتخصص (وهذا عكس ما يقوله كلر ، الذي يتفق مع إيكو في تغير أهراف القراءة ومواضعها وشفراتها ، غير أنه يرى أن ذلك لا يتم إلا خلال قراءة واعية نقدية ، أي من خلال النقد الأدبي) . ويشير صاحب المقال إلى ثغرة في تعريف إيكو للنص الإبداعي ، إذ لو كان الإبداع مجرد اتناك للشفرات المتعارف عليها ولأحرف القراءة - كما يقول إيكو - لأمكن لكل نص - يقرأ دون الرجوع إلى أهراف القراءة ، متجاوزاً الشفرات أن يكون نصاً إبداعياً .

ويوضح إيكو الأمر في كتابه وهو القارئ ، برسم تخطيطي للأعمال الأدبية المقدمة التي يقوم بها القارئ في عملية القراءة . ويرى إيكو أن أهم حامل في القراءة هو موضوع النص ، أو ما يسمى بالمفاهل النصي ، الذي يمتد القارئ على اختيار إطار معين لقراءته ، حتى يمتد قراءة محددة دون أن يفضل في الاحتمالات اللا متناهية . ويبدأ القارئ بعد هذا الاختيار الأول للإطار ، يبدأ باكتشاف السياق

السردى وسطق التسلسل الروائي ، وهذا بدوره يدور إلى توصات تؤدي إلى التكنين بالآل ، وهذا التكنين يكون مبنياً على تجربة القارئ - وإطلاعه الثقافي . كما ترتبط هذه التوصات والتكنينات بالأحداث مجابة القارئ وعمله ، أي أنها قد تكون إسقاطاً . فالقراءة عند إيكو أكثر من رد فعل للبيات النصية . إنها عملية وسيطة في إنتاج بنيات النص .

ولضيف نحن أن ما تغلب هذه الدراسة ، عن كتابات إيكو ، هو أن القارئ قد أصبح متصراً مهلاً في التفسير لفظ بل في التشكيل (تركيب الشكل) ، ومن ثم في التحولات وإبداع نصوص جديدة ويبدو التناقض واضحاً في فكر إيكو عندما يحاول من جهة أن يرى في القراءة عملية اختيار لا حصراً لامتكانها ، وبين القراءة كعملية يتحكم النص في مسيرتها إلى حد ما . ويبدو لنا ضعف إيكو النظري عندما يهجر عن التمييز بين مستويات التفسير ، فهناك تفسير ممكن ، وهناك تفسير محتمل ، وهناك تفسير مرجح ، وهناك تفسير مقنع البع ولا يمكن التعامل مع هذه المستويات وكأنها شيء واحد . أما ضعف إيكو التطلعي ليرجع إلى قصور معرفته للقراءة ، فهو يرى فيها تحديداً لسوي ، بأنه تكهن متعلق ، أو سردى ، أو إسقاطي . وهذا التعريف يميز من شرح النصية الحسية والفران الذهني الذي يحصل عند قراءة نص إبداعي . وربما يزور فشل إيكو ، في التصدي لهذه النقطة ، إلى تعامله مع نصوص غرضها الاستئلال التجاري والتسليّة الرخيصة ، كالقصص البوليسية والكب الخرافية . ترى ماذا يكون فهمه وتعتيقه للقراءة ولو انطلاق من نصوص ثورية ؟!

البيوطيق

والآن نعرض مقال يوري لوتمان الأستاذ في جامعة تارتو في دورية بوييكي (ديسمبر ١٩٧٩) بعنوان « مستقبل البويطيقا البيئية » .^(١١) ولوتمان من رواد النقد في الاتحاد السوفيتي ، وله مؤلفات عدة في نظرية الإبداع ، ومقاله يتخذ شكل رسالة موجهة إلى زيبيل ، وذلك لأنه لا يوجد أن يقيد نفسه بدراسة أكاديمية متكاملة عن البيئية ، وإنما يريد أن يسجل بعض عواطره وملاحظاته حول الموضوع ، رداً على التساؤل المطروح عن مستقبل البيئية . ويسو من مقاله أنه يستعمل البويطيقا البيئية كمترادف للبويطيقا البيوطيقية . وهو يفسر التطور التقدي المعاصر ويرجعه إلى تغير جيلري في مفهوم النص ، وبصورة خاصة مفهوم وظيفة النص ، في السياق الثقافي العام .

النظري لدعائها ، فهي لا تبدل حل مرحلة ثور وإثما حل مرحلة نضج تستخدم فيها التفاضلات لتفجير طاقة تحويلية في المسيرة النقدية .

للمنى : إنه للكان السيوطي الذى تتفاعل وتصارح ويتوحد فيه شغرتان مولدتان للمنى ، فالنص الإبداعي أغنى من اللغة اللسانية ، ولا يمكن تجسيده في لغة فقط ، ولذا نرى أن التفاضلات لا تحفظ لغتها وإنما تحفظ نصوصها .

ويرى لوتمان أن النص وظهين رئيسين هما ظلال اللغى ووليد اللغى . فالوظيفة الأولى (الظلال) تصقل صلتها بكون هناك حد أعلى من الهولاء بين لغة الأديب ولغة القارىء (أى بين شغرتيهما) ، أما الوظيفة الثانية (وليد اللغى) فتصقل من خلال البنية . ويرى لوتمان أن مجموعة النصوص المحفوظة في ثقافة ما يمكن قسمها إلى باين : النص الإبداعي ولغيا - نص (وأحياناً موضحة أن لغيا - نص هو النص القدي أو النص الفلح ، أى النص الذى يكون موضوعه نصوياً آخرى) ولكل منها بنية خاصة . ومن الملاحظ أن يوصف لغيا - نص كما يوصف النص الإبداعي .

● هوامش البحث

1- يرى الكثيرون أن البنية ليست إلا امتداداً وعادة تنطبق نقدية للنصوص الرمزية . انظر فريد من التفاضل إلى كتاب جيمز يون باللغة الإنجليزية ، «من الرمزية إلى البنية» (نيويورك ، 1977) .

James Boon, *From Symbolism to Structuralism* (New York: Harper and Row, 1972).

2. Edward W. Said, «Zionism from the Standpoint of its Victims», *Social Text*, 1, No. 1 (Winter 1979): 7-38.

3. David LaBrière, «Making Room for Semiotics», *Academe: Bulletin of AAUP*, 65, No. 7 (November 1979): 434-440.

سبق أن عرض الأستاذ داسن كارلا مقالاً مختصراً من الدوريات الأخيرة في العدد الأول من «فصول» (أكتوبر 1980) : 241 - 247 .

5. Mauro-Louis Ryan, «The Life for Semiotics After Structuralism», *Social Text*, 9, No. 4 (Winter 1979): 23 - 46.

6. Jonathan Culler, *Postmodern de Semiotics* (New York: Penguin Books), 1977, coll. «Modern Masters».

7. أدب بيد للاطلاع إلى مقال مختصر للأستاذ أحمد فليم .

8. William Ray, «Reading Theory: The Role of the Semiotician», *Blackboard*, 10, No. 1 (Spring 1980): 30-39.

9. Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1976).

10. Umberto Eco, *The Role of the Reader* (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1979).

11. José M. Lotman, «The Future for Structural Poetics», *Postmodern*, 8, No. 6 (December 1979): 301-307.

ويشير لوتمان إلى أن أحد الأركان الأساسية لفهم النص قائم على أن النص تجسيد ، أو مجل ، للبيئة الثقافية في مادة ما . هذه البنية هي أصل النص وحامله معناه ، ومن ثم يلعب النص دور إظهار البنية . ويرجع هذا المفهوم إلى تميز سوربين اللغة والكلام ، وإلى نظرية الاتصال ، حيث يحمل النص وكأنه حقل وصل ، وظهيناً يبلّغ جوهر للمنى الذى يسبق النص إلى المرسل إليه . ويشير لوتمان إلى الدراسات التى قام بها النقاد في الاتحاد السوفيتى انطلاقاً من هذا المفهوم ، ثم يسجل اعتراضه أو تحفظه على هذا التصور ، ذلك لأن الباحث لا ينتظر في هذا التصور إلى النص بل عبر النص ، ليصبح النص نوعاً من التخليق لثقافة البنية . ويرى لوتمان أن هذا المفهوم يخدم الصراع التقليدي بين الشكل والمضمون وصيغته ، إلا أن المضمون في هذه الحالة يصبح البنية التى توجد مجردة وتحتل في النص . ويضيف لوتمان أن تعريف النص على أنه تجسيد للمنى خارج النص يرجعنا إلى الموقف القدي الذى حاربته الشكليات الروس ، وهو موقف النقاد المجلين الذين يرون في النص نصيراً عن جوهر يسمى خارج النص . ويؤدى هذا إلى دراسة الشعر على أنه نصير عن ثقافة أو عصر أو شخصية ، في كل هذه الدراسات يصبح النص أداة للدراسة ما هو أبعد من النص نفسه . ويشكك لوتمان في هذا الاتجاه ، وإن كان لا يفلح من بعض مزايده .

ويؤرخ لوتمان للبريطانية الحديثة فيقول إن الشكليات الروس يتركزهم على النص واستقلاليته قد حولوا المنظور القدي من الخط المجل إلى الخط الكائنى ، ولكن مدرسة براغ ، التى تلاهمت فيها الشكليات الروسية بنظرية سورسور ، قد حولت مفهوم النص من مادة مستقلة إلى مادة نصير عن اللغة ونسقها النظامى . وأرجع نالد جيمز بين السورسية والشكليات هو رومان ياكسين لها يرى لوتمان .

ونتيجة هذا التطور - كما يقول لوتمان - هو فهمنا للنص على أساس أنه يحمل في ثناياه لغتين . ولذلك لا يمكن الإحاطة بالنص من خلال وصف إحدى لغاته (ويوضح لوتمان أنه يستعمل اللغة هنا بمعنىاً المجازى أى ، بمعنى الشفرة) . ويرى لوتمان أن للمنى في النص يكون حسيلة التشابك والتفاعل والتأرجح بين شغرتين . ولذلك تكون احتمالات التفسير في النص الإبداعي أغنى مما هي في النص العادي دى الشفرة للفرقة . إن النص الإبداعي لا «يظف» للمنى وإنما يولده ، فهو أكثر من وعاء يحضن

ويستلزم لوتمان فيقول إن تاريخ البحث القدي للعاصر قد بدأ باكتشاف معنى وهو أن النص الإبداعي يشكل لغة ، ثم اللغة الثانية أو الإضافة للنص . وأخيراً في الفترة الحالية تم اكتشاف ما يلي : أن النص ليس لغة مضافة إلى لغة ، أو شفرة مضافة إلى شفرة ، بل لغة مركبة بلغة أخرى ، ولا يمكن الإحاطة بالنص من خلال إحاطة بلغة في حالة انفصال ، بل بتعين الإحاطة بالنص من خلال تفاعل هاتين اللغتين . ولذلك يرى لوتمان أن النص كما يولد في اللغة (اللسانية) يولد من لغة (شفرة) .

ويرى لوتمان من ملاحظته للأطفال أن التعلّم ليس إلا استيعاب نصوص في الوعى . وبما أن النص الإبداعي يتميز بوضوحه ويحتاج إلى تفسير فإنه يمثل نوعاً من الطاقة الإبداعية التى تحرك الجهاز أو الميكانيك السيوطي في الفرد والمجاعة ، ومن ثم يتوصل لوتمان إلى أن الثقافة البدية ، أو الثقافة - النص كما يسميها ، هي الثقافة التى تتميز داخلياً بتعدد شغري .

ومع التامل في مقالات الثلاث الأخيرة يتضح لنا أن المقال الأول يحاول أن يزعج سطوة سورسور الفكرية ، وأن الثاني يحاول أن يبين تناقض إيكو الفكرى ، والثالث يرمى إلى طرح أهمية التعدد الشغري . وقد تبدو هذه المحاولات وكأنها تلمح في البنية من خلال جذب انتباهنا إلى ظاهرة التشبيك والتجديد والتعدد في البنية ، إلا أنها ليست مهابة للبنية وإنما مهابة للتطبيق الدوجالى أو التفسير

الدكتورة هدى وصفى

ets ortant ey
ore 'stain kint o, tha
np t ver y imp

واستمر على ذلك زمنا طويلا فإن فونانيه Fontanier كان أول من تبه إلى ذلك ، فأراد أن يفصل بين ما يسميه تروپ (أى الصورة الفكرية) حيث تم الاستبدال على مستوى الدال على أن يظل المدلول واحدا ، وبين الصور التى يتم فيها الاستبدال على مستوى المدلول وبظل الدال واحداً .

وبين القول بأن الهجاز استثناء (كما هو فى النظرية الرومانسية) ، تعددت محاولات التفسير ، فقدم فيكون تروبا لهذه الفكرة ، وكذلك صنع هامان وهربر روسو . لقد رأى فيكون أن التروبيات الأربع الخاصة بهجاز (وهى الاستعارة والهجاز والهجاز المرسل والمفارقة) إنما هى وسائل أساسية فى التعبير ، وأن الأمم استعملت منذ قدم الزمان . أما ينشئ فهو يؤكد أن اللغة هجاز ، وهو لهذا يجعل من الاستعارة السمة الأساسية للإنسانية ، فهو يسمي الإنسان والحيوان الاستعارى ، أى صاحب القدرة على تحت الاستعارة .

وبعد أن استعرض فودوروف النظرية الكلاسيكية الخاصة بالاستعارة بوصفها احتشاء ، والنظرية الرومانسية القاطنة بأن الاستعارة هى القاعدة ، راح يعرض لما يسميه بالنظرية الشكلية ، وهى النظرية التى تحاول أن تصف الظاهرة اللغوية فى ذاتها ، وفى إطار مقطع زمنى محدد . وقد كان وبفادوف أول من لاحظ أن الاستعارة إنما هى « داخل معان » ، فالمعنى الأساسى لا يبنى نهائيا (وإلا لم يكن هناك دأج للقول بالاستعارة) ولكنه يذارجع إلى المستوى الحظي ليميز المعنى الاستعارى . وبين هذين المعنيين تتولد علاقة تكافؤ ، وهى العلاقة التى درسها فى إسهاب ويلم مبسون فى كتابه « بنى الكلمات المركبة » ، مطورا بذلك أول نظرية عن توليد المعانى المختلفة . والواقع أن هذه

وفى هذا المقال الذى ينقسم إلى أحد عشر مقطعا ، يبدأ تودوروف بملاحظة عامة ، ألا وهى قمت النظر تجاه الاهتمام الحالى باللغة ، بعد قرون من الإهمال لهذا الجانب . وهو يبدل على ذلك من خلال مقولة ينشئ : « الصور البلاغية ، أى جوهر اللغة » .

وبعد كاتب المقال إلى الماضى ليدكر أن الصور البلاغية منذ شيشرون تعرف بشئ خارج عنها ، أى بتعبير من الممكن أن يحل مكانها ، فهى تنظم تحت نظريات استبدالية ، تتم بالتساوى بين مدلولين ، أحدهما أصل والآخر هجازى . وقد استمر الحال على هذا المتوال فى النظريات الحديثة ، فهى تعد الصورة انحرافا عن المألوف أو عن للميار ، ولكن هذه النظريات تواجه عدة اعتراضات ، إذ ما الانحراف ؟ والانحراف عن ماذا ليس لكل سبيل قوابله الخاصة ؟ فهناك السياق العلمى ، والسياق الصحفى ، والسياق الوبى ، على أن هذا لا يبنى أن فكرة الانحراف فى الصور ليست ذات فعالية ، بل يبنى أن هذه الفعالية قد لا يكون استخداها ذا بال من الناحية الضمنية . ولما نجد أن هناك من يقاوم هذه النظرية الآن ، من حيث إنها لا تصلح على مستوى الشرح ، ومع ذلك فقد تؤدي واجبا على مستوى الوصف .

وقد حاول أوسطر أن يعرف الصورة لا على أساس من فكرة استبدال تعبير هجازى بتعبير حقيقى ، بل على أساس ظهور معنى هجازى يحل على المعنى الحقيقى . وإذا كانت هذه الفكرة قد انحطت الأمر فيها

قد يبدو عرضنا فى هذه المرة متقصبا ، ولذلك رغبة فى تقديم بالوراها خفض الانجاسات الواردة فى الدوريات الفرنسية ، والبرضا بالورعد الذى قطعناه على أنفسنا فى المرة السابقة .

١ - وانطلاقا من هذه الرغبة كانت جرتنا فى بعض المقالات التى تعالج بطرق مختلفة إنتاج الدلالة فى الشعر . وقد وقع اختيارنا على ثلاث مقالات نشرت فى مجلتي « اتصال » ، وه نظرية الإبداع المعنى ، فى أعداد مختلفة بأعلام « تودوروف » وه هارتمان ، وه ريجولر . قد تساءل الثلاثة عن كيفية توليد المعنى فى الشعر . وفى مقال بعنوان « الهجاز المرسل » ، حاول تودوروف أن يبين العلاقة بين إنتاج المعنى والوسائل الشكلية ، أى كيفية استخدام بعض الصور الهجازية فى إنتاج المعنى الشعرى

النظرية لا تصلح سوى للزوب (أو الصور الفكرية) لكنها في تبرير الصور البلاغية. ومن خلال دراسات ريفلوف والمجموعه المساه Mu ظهرت أهمية الجاز المرسل Synecdoque على نحو يفوق أهمية الاستعارة والمجاز البسيط، وبدا كأنه الصورة الأساسية للغة (ويشبه تودوروف هذه الصورة بالأبنة الثالثة للملك لير، التي كانت محطزة في البداية، ثم أصبحت أفضل الشيفات في النهاية).

ثم يتساءل النص: ولعمري تصنيف الصورة البلاغية؟ ذلك أن الدراسات القديمة لم تأت بمعلومات أساسية عن الصورة، فكان الإيجاز الذي حققه اللغويون لا يعلو محاولتهم البحث وراء الصور الفردية ولقولات أو التدرجات التي تدخل حقا في عملية الصور. وهذه اللقولات متعددة الأنماط، فهناك بصيرة تصدى لطبيعة الوحدات اللغوية التي تكون عليها الصورة، وهي تنقسم إلى جزئين: جزء خاص بمساحات الوحدة، وجزء يهتم بمساحاتها (متفقين في هذا مع محوري الاستبدال والتتابع). وفي الحالة الأولى تم الخطوات التالية:

- ١ - عزل الصوت (أو الحرف) ،
 - ٢ - عزل للمورف (أو الكلمة) ،
 - ٣ - عزل البنية (أو المركب) ،
 - ٤ - عزل الجملة (أو العبارة) ،
- وفي الحالة الثانية يكون البحث عن:
- أ - الأصوات أو الكتابة ،
 - ب - التركيب ،
 - ج - البسيط، أو علم الدلالة.

وفي هذه المقالة الأخيرة لابد من توضيح التضاريس بين العلاقات الدلالية للمركبة والعلاقات الدلالية للشيء. وهناك أيضا العناصر التي أوضحها أولمان وهي: المد، الضغط، والتغير. ولكن هل يساعد ذلك في عملية المعرفة الخاصة بالصورة؟

يخلص تودوروف - بعد محاولة استنباط المعاني من الوسائل الشكلية - إلى أن ذلك لا يفي دون تجاوز هذه المرحلة إلى ما يسميه البحث عن الرمزية. ذلك أن المعنى يسمح بقراءة حرة للص، في حين يسمح الرمز بقراءة تحد إلى كل الاتجاهات. ويكون المعنى حرة حيث الكلمات لا تعني إلا ما تعني، وعندما يقول كالكافا: عصره، فإنه يعني: عصره، أما القراءة في كل الاتجاهات فتتبع من الرمزية التي هي في تعريفها لا نهائية، لكل رموز إليه يوسع أن يتحول إلى رمز، في عملية لا نهاية لها. ومن ثم تكون

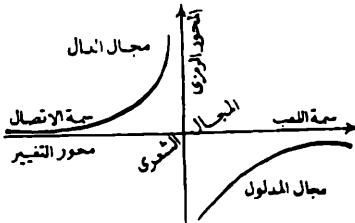
مسألة مختلفة من الرموز لا تستطيع الحد منها، وعندئذ قد يبرز: القصص إلى الأسرة وإلى الدولة وإلى الله وإلى أشياء أخرى كثيرة. وعلى هذا النظرية الأدبية تحتاج إلى علم الرموز احتياجها إلى علم الدلالات. وقد نجد هذه النتيجة التي توصل إليها تودوروف ضدى فيما يسميه هارغان: صوت الكتاب، أو «حكاية النص». وهذا نتيجة مأخوذة من مسرحية لسفوكليس ذكرها أرسطو في فن الشعر، وإن كانت مفقودة. وهي تحكي عن تيريه وفيلوبيل، فيد أن اختص تيريه فيلوبيل قطع لسانها لكي لا تنطق به، ولكن الفتاة نسحت المسطرة، التي تنطق حادث والاعتداء على لوحة مطرزة، هي اللوحة التي يسميها سفوكليس (صوت الكتاب). وقد استطاع هذا التعبير أن يوحى بالحركة التي تحكيها اللوحة، وذلك باستبدال مجازي للأثر بالسب. فالكتابان يشير إلى الآلة بأكلها (مجاز مرسل يقوم على ذكر الجزء للتعبير عن الكل) وهو في نفس الوقت يمتدح على مجاز بسيط بذكره، النتيجة النهائية بدلاً من الموضوع الملبس لها. وقد استطاعت الفتاة أن تستعيد صورتها عن طريق «صوت الكتاب». ويسمى هارغان في شخص بصورة من العلاقات الوسيطة، التي تخفف رويدا رويدا، حتى يتوصل إلى ما يسميه درجة الصفر للشعر. وهو هنا يعتقد أن توليد المعنى يأتي عن طريق الضغط، ويصبح الشعر عنده مرادة للصمت، ولكنه الصمت الذي يقول أنه بمثابة السبر فوق «صمت البركان». وهو هنا يضم إلى نظرية الإبداع المعاصرة، التي ترى أن الكلمة ليست مجرد معنى، وأنه ليس على القصيدة أن تعني بل أن تكون. ولكن للشكل حقا هي أن المعنى موجود في كل مكان. فالشكل ليس في لغة المعنى بل في زيادته. وفي وجود المعاني التي ليس لها معنى، فالأشياء تصل إلى مؤونة ومضرة. ويخبرنا هنا تيريه

للشاعر الفرنسي «شارل»، يقول به، إن اليهود وحدها عازلت لديها القدرة على الصراع.

ول حين يمكن توليد المعنى عند تودوروف من استخدام ما هو رمزي، وعند هارغان من الاحتداد والضغط، نجد عند «ريخوف» في مقال «الفاهري والقال»، يشغل فيما يسميه «المساحة السلبية»، أي في العلاقة التي تتولد من منطقة الجذب بين ذلك الجزء في الشعر، المرتبط بتوصيل المعنى، والجزء الخاص بالتسليم أو اللب. وربما وضع هذا الرسم التالي ما يقصده:

ومع هذا أنه بين محاولة الاتصال وعصية الاستنتاج بالخلق، تنشأ منطقة جذب يسميها «ريخوف» بالخلق الشعري.

وقد لا تبدو في الدراسات الثلاث التي أشرنا إليها سمة الجدة، سواء من حيث التركيز على ما هو رمزي



شكل رقم (١)

أو حل حصر الاقتصاد أو الصمت ، أو في تلك المساحة السلبية التي تتولد نتيجة للتجاذب بين قطبي الشعر (الاتصال والاستئصال) . ومع ذلك ففي وسعنا أن نقرر أن الجدة تكن في طريقة طرح التساؤلات ، وفي السعي وراء تفهم ما هو مهم ، ومن ثم هنا نستطيع أن نسبب بالتألول العلمي للأمور .

٢- في العدد ١٦٦ من المجلة الأدبية (نوفمبر ١٩٨٠) مقال بعنوان «الحرافة والفرع في الاتجاه المادى القديس» بقلم «أندريه فورستر» ، الذى يتولى تحرير الصفحة الأدبية في مجلة «الإنسانية» ، والذى نشر دراسات مهمة عن بلزاك . وهو يطرح في هذا المقال تساؤلا عن كيفية الإفادة من مطبوعات الاتجاه المادى في النقد ، وما إذا كان اعتناق مذهب بلات من شأنه أن يؤثر على صفاته النقدية ، أم ذلك - على العكس - يثرى نظرية النقدية . وبعبارة أخرى ما الفرق وما الحرافة في هذا ؟

يخفى كاتب مقال يتساءل عما إذا كان إيمان بربيرس Barberis بأن جعل رسائل الإنتاج جامعا هو المحرر الرئيسى لكل تغيير أفضل في المجتمع - عما إذا كان ذلك يحمله أقل قدر من برديش Bardesche على الصعيد لنقد بلزاك ، وأيضا عما إذا كان اعتناق فورستر ذاته نفس المبدأ يعنى أن كل طرح للنقضايا لديها مثائل ، وما إذا كان اعتقاد «دان أورسلده» أن صراع الطبقات هو محرك التاريخ يقلل من شأن الدراسة الجادة والجديدة التي قمنا من سرع هوجو «الملك والمفسك» ، وما إذا كان اعتقاد ميزان أن التنظيم الرأسمالية قد بلبت يعنى أنه غير قادر على التحليل الجيد للأمور ، أو أن لوراسون - الذى كان له في الماضي موقف سياسي معين - لا يستطيع أن يتدلى استنفاد الرواى للفرق في الرومانسية ، وأخيرا ما إذا كان من اللازم احترام مبادئ معينة لكي تصح دراسة أى إنسان لرواية واصلين مجازيه Bagazet . إن ضيق الأثر هنا في مجال النظر إلى الأدب مرجعه إلى بعض الأفكار السياسية التي تحاول إيديولوجية بعينها أن تتلفها بالاتجاه المادى للنقد . فهل صحيح أن هذا النقد يطرح - كما يقولون - في عهده للأعمال الأدبية أسئلة لا يستطيع مع الحلقة ؟ كان مجلوه لوراله أن يرفض ما وصف به من أنه روائى كاتوليكي ، ويقول من نفسه إنه روائى وكاتوليكي مما . فهل هذا الادعاء من الحلقة في شيء ؟ الواقع أن من يقرأ لوراله يستطيع أن يتفهم من موقفه هذا ، إذ أن فكرة الحلقة تنوّد كثيرا في أعماله الروائية ، في حين لا ننسها في أعمال مثل «الكوميديا الإنسانية»

لبلزك ، أو «الزوجون ماكار» ، زولا ، أو «البحث عن الزمن الضائع» لبروست ومن ثم فإنه من الصعب ألا يقال إن موراله لم يكن روائيا كاتوليكيًا في الوقت نفسه . وعلى العكس من ذلك نجد «دروجه ليكود» يحاول في أعماله البحث عن حلول يوتوتية ، حل نحو ما يظهر في أعماله بطل روايته : «إن كان الزمان ...»

ويعرض فورستر للذين يولدون تاجين للمذهب ديني معين ويولدون في غير الظروف الاجتماعية دون النجدة للرسائل المادية ، لذلك لا يتفهم مع المولد ، وإنما يصير الإنسان إليه بعد «فأصل للنفس» - كما يقول فاليري . فالتصام الفاعل لبلزك أو للصير بكاسو أو العالم جوليو - كروى إلى حرب ما لم يقلل من قيمة عطائهم . وقد لعجب بربيرس دون أن تكون أسبانيا واحدة . وقد أنصح أراجون مرارا عن إعجابه بباريس (الملك الموت) وكفوليد المسبى المصعب) وسان جون بيرس (الجمي) . حتى بعد أن ارتكب سفاهة أبغض أعماله (إبان الحرب العالمية الثانية) ، لم يفرج أراجون عن المجاهرة بإعجابه بلزك ، «رحلة حتى نهاية الليل» . ومن ناحية أخرى نجد كتابا مثل سيمون ، ينتج لهما مقطع النظر ، ولكنه لا يخطئ بالتفكير من قبل النقاد الجادين ، وذلك لعدم اعتبارات أهمها : أن اتجاه كتاب أو إعجابه أمر له دلالة ، ولكن ليس معنى ذلك بالضرورة أن ليمه الأدبية هي التي تحدد هذه النتيجة أو تلك . ويجب فورستر هذا الموقف ، ويطلب بطبع هذا الأدب الصجارى من جهة أنه يجعل سمه اجتماعية ، ليست الكتب ذات القيمة الأدبية هي التي تنوّد بالضرورة أكثر من غيرها .

ويضرب فورستر مثالا على ذلك ، قصة «فلاح من باريس» التي كان جيل ما بعد الحرب العالمية الأولى يصددها خيذه اليوى ، إذ لم يزد توزيعها بعد ثلاثين عاماً من صدورها عن ألف وخمسمائة نسخة ، وفي حين تعد «أسرار باريس» لوجين صو رواية لها مكانتها في :

١- التاريخ الاجتماعي ، وذلك بالنظر إلى الآمال التي أسهمت في خلقها .

٢- تاريخ الاشتراكية . حيث إن ماركس رفضها .

٣- التاريخ الأدبى ، إذ أنها كانت سببا في إبداع فكود هوجو «البؤساء» ، وإبداع بلزاك «حظنة العظيمة وبؤسه» - كل ذلك

بالرغم من فقدان «أسرار باريس» القيمة الأدبية .

ويجلس فورستر إلى أن ألد أعداء التضام والتبادل هو الأفكار المسبقة ، أو ما يسميه «الحرافة» ، فهو يرى أن النقد علم ، وأن الاتجاه المادى في النقد - من ثم - من شأنه أن يثرى صفاته للنقد . إنه لا يشجب محاولات الانتفاع بكل جديد في عالم الفكر ، فهناك نقاد مادويون يستفيدون من نتج التحليل النفسى ، وآخرون يتجأون إلى المنح البالى ، وهم - هذا وذاك - يغيثون إلى ما لديهم مطبوعات العلوم الحديثة . ليس من الضروري إذن أن تتراقب في الاتجاهات لكي تتدلى ما هو جدير بالتدلى في كل عمل . والدليل على ذلك أن الذى كتب أهم مؤلف عن الكوميون الفرنسية (نمرد البروليتاريا) هو المؤرخ الكاتوليكي هدى جيلان (أصول الكوميون) ، ويعد فورستر أن أفضل صحن معاصر له كان فرانسوا موراله ، ولم يكن صحنيا متحقا مثله للمذهب المادى . وكذلك يرى فورستر أنه من المؤسف أن نجد أحيانا نوعا من القهر يقع على الذين يميلون إلى الاتجاهات عاكفة للاتجاهات المقررة . وذلك ما أشارت إليه جريدة «المرصد» عندما توق لوريس فاكين بقولها : «لقد دفع هالفايخن القزامة السياسية» . وكذلك لم يثر التلغزيون في أسير رحله إلى أى من أفلامه . وجدير بالذكر أن النقد الأدبى لم يذكر باعتام أفضل الروايتين الفرنسيين المعاصرين - أندريه ستيل - بسبب ميوله المذهبية ، وأنه لم يأخذ حقه من الاهتمام إلا عندما انضم إلى أكاديمية جوتكور . والأشعة بعد ذلك كثيرة . وبدل فورستر على أن الحرية تسيطر على الخلق الأدبى . ويقرر أن الأمر لم يكن كذلك في الماضي ، فقد رأينا كتابا ماديين يتحسون لبلزاك الذى أعلن أنه مؤال للملكية والشرعية ، والذى ألقى الطبقة العاملة من حله (فيا هذا بعض صفحات من «الثقاة ذات العيون القليلة» و«فاشيتكان» . هذا في الوقت الذى نجد فيه بلزك قد إستشاط عيظا من زولا ، على الرغم من أن استنفاد رسم الحافة الاجتماعية لأسرة كادسة في عهد الامبراطورية الثانية . ونحن نتساءل هل في فضل الطبيعة على الرافعية ما يلهى زولا من حيلة الإيداعى الأدبى ؟

ذلك بلاشك غير وارد . ودليلا الأعمال النقدية التي قدما بول لاهروج وريوس وفرجيل وميزان (بالرغم من موقف زولا من الكوميون والبنوك والنظرية الطوبارية) ..

وقد أراد فورستر أن يدلل على أنه من الأمور الصعبة في حق المذهب أو التألق ، أن يربط أحكامه

تشغل تنسيق لأرضي للعلامات . وذلك من شأن أن يبنى الصورة المرئية للكتابة . وبين على القراءة من مختلف الاتجاهات .

وقد ذكره فرائد - « اعتباراً على أن الأشكال الحالية تنبع من « رؤية للعلم - أن القيم هذه الأشكال يرتبط بين تطور التصوير الحديث . (حيث يلقى اهتمام العمل كل أثر للصنعة الزماني) وتطور الحيز الأدبي الذي يحاول كسر تابع السياق والتعاقب الزماني لإيجاد كل عزم تاريخي . وذلك لخلق عالم لأرضي مشابه للحرفة . وهذا كله يمسك حالة عدم الاستقرار التي تزعج الإنسان المعاصر .

وقد كان لهذا الموقف صدق في الكتابات التي وصفت نفسها بأنها كتابات عشوائية . (أو «الكتابات المبتذلة») والتي ظهرت فيها الرهبة في خلق لغة متحررة من القيود . وذلك عن طريق اعتراف الفلاسفة أو تركيزهم بحرية وأشكال كتابية غير مأثورة (مثل «بريسه» هذا الاتجاه) ويبدو هذه الكتابات للفرق في الرمزية كأنها تتصل مع العلامة . لا من أجل المعنى المحرر أو المقصود ، بل من أجل خلق حيز تخطيطي للغة بالعالم المحسوس . وقد نصيف هنا أنه لا ينبغي رفض هذا الاتجاه بحجة القصور ، لأنه في الواقع ليس إلا مجازاً . علاقه الجامعة بين المثلثات والمتفرع إليه هي الحالة النفسية الواحدة في كل .

الموسيقى ، وإن العلامات اللغوية تستطيع - بوصفها علامات اصطناعية - وصف ما هو زائل وركائز

وقد ذهب تودوروف في مقال له بعنوان «المدخل إلى الرمزي» إلى أن هناك بعداً لغوياً قد أخفاه لينج ، ألا وهو البعد «الكتابي» . واستأدأ إلى أهال - «لروبيجور هان» الذي بعد أول محاولة كتابية رمزا للرغبة في تحقيق الإيقاع وتصوراً لتجريد ما . فإن تودوروف يفترض أن العلامة والرمز يبدآن مجردان ينحرفان في اللغة القنطرية والصورة الكتابية ، ولكنها بوسمها أن يتبادلا الأماكن ، فالكتابة تضع اللزق والمكان في خدمة العلامة . وقد أشار «بنفانت» إلى ذلك ، وذهب «كوك» إلى أن نظام القنطير مختلف عن نظام الكتابة ، وأنها تمر من المرحلة الأولى إلى المرحلة الثانية بواسطة مجموعة من التجريدات . من شأنها أن يجعلها تعقد - على عكس ما قيل - أن يبدأ التجربة القنطرية مختلف من مبدأ التجربة الكتابية . فالكتابة ليست تصوير للكلام ، ولكنها تحويل له ، وهي في النهاية وسيلة للسان للترجمة عن نفسه . ومن ثم فإنها علامة على الكلمة للفتوة (أي محاولة لربطها بعلامة) . ويعبر هورا اللغة ، الألفي والرأسي . عن الصور التي هي حيز يحمل معنى ، يرتبط بين المدلول الظاهري والمدلول الواقعي ، ويفترض - نتيجة لذلك - تابع البياق . فنجد أن الصفحة - أحياناً -

النقدية عرفت سياسة معينة ، فهو يتأدى بهذا تلك الخرافات . «الالتزام بالواقع المطروح على الفكر» ، ألا وهو الفصل الأدنى في جوهره . وبذلك تصبح الدراسات الأدبية من معلومات كثيرة ظلال من قبة عتبتها . ولا سيما - كما يقول فروست - إلا أن نأمل في مستقبل أفضل للغة ، من ثم في مستقبل أفضل للإنسان .

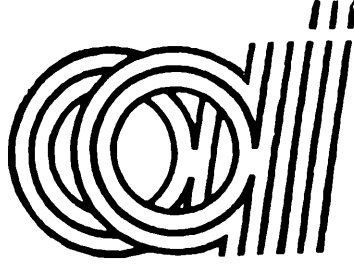
٣ - بعد نص لينج «لا وكون» من أهم النصوص النظرية في النقد الأدبي . وقد قام جوزيف فرائد بتحليله في «مجلة نظرية الإبداع» تحت عنوان «التشكل المكاني في الأدب المعاصر» . ويرى لينج أن قوانين الإدراك الإنسانية والطبيعة الحسية لوسيلة التعبير من شأنها تحديد الأشكال الفنية ، فحين لا تنطق اللوحة مثلاً تنطق القصيدة ، والعكس صحيح . وما أن العلامات المستعملة في التصوير والشعرية (أو حركية) ، فإن اللوحة - من حيث إنها تشغل حيزاً ما - لا تستطيع إلا تصوير الأشياء الموضوعة بعضها بجوار بعض بواسطة علامات موضوعة بنفس الطريقة ، في حين أن الشعر - من حيث هو فن الأصوات التي تتابع في الزمن - يصور عن طريق التعاقب السري ما هو متتابع في الزمن . ومن ثم فإن لينج يرفض الشعر الرصني ، وكل محاولة لبناء نظرية في الأدب تأخذ المكان في الاعتبار . وقد انتقد «هردر» ذلك بقوله إن الشعر ليس فناً سماعياً ، بل عكس

فصول

مجلة النقد الأدبي

• • • سعدنا أن تنلق من السادة القراء ملاحظاتهم على المجلة من حيث مادتها وإخراجها ، وما يعين لهم من مقترحات تساعد على تطويرها نحو الأفضل .

(التحرير)



البنك العربي الأفريقي الدولي

مفتحات الى اسواق العالم



أصبحت البنوك وسيلة لتحقيق الاحلام عندما ترغب
في اتمام مشروعاتك وصنفاك بنجاح فانت في حاجة الى
بنك مثل

البنك العربي الأفريقي الدولي
• خدمات متطورة تقابل رغباتك المتجددة
• مستشاري البنك يقدمون لك أفكارهم لترشيد
قرارتك الاستثمارية والتجارية والصناعية

الرسائل الجامعية

■ عن العملية الإبداعية في القصة القصيرة

إعداد: شاكرب عبد الحيد سليمان

ملحة:

الضرورة القيام بهذا البحث الذي تعرض له باختصار شديد في هذه الصفحات .

١ - أهمية أو الكعب

لشك في هذا البحث أكثر من خمسين كتابا اشتراط ألا يبل الإنتاج للنشر لأي منهم عن عشر فصوص قصيرة ، كما اشتراط ألا يكون قد مضى على نشر آخر قصة لأي كاتب أكثر من ستين ، وقد تزين على ذلك أن تضمنت هيئة البحث الكتاب التالية اصلاهم وهي مرتبة وفقا للممر :

- ١ - نجيب محفوظ
- ٢ - يوسف النازولي
- ٣ - أمين ريان
- ٤ - سعد حامد
- ٥ - سليمان ياغز
- ٦ - محمد صديق
- ٧ - محمد كمال محمد
- ٨ - عبد الغفار مكاوي
- ٩ - فتيحة رملت
- ١٠ - احمد نوح
- ١١ - نادر شريف
- ١٢ - هدى جاد
- ١٣ - كوتز عبد السلام
- ١٤ - لوسي بنفوب

الذي انشأه النشاط والعمال والموجه لعل الإبداع ولولاها لظلت الامكانيات الإبداعية الكامنة لدى المبدع في حالة كمنوع واسترخاء أو تعطل نفسي ، وربما طرأت عليها وهي في هذه الحالات انكسارات نتيجة عدم استغلالها أو تعطلها من خلال العمليات الإبداعية .

ورغم هذه الأهمية التي تفرض نفسها لعملية الإبداع عموما فإن هناك ندرة واضحة في البحث السيكولوجية المتعلقة بها عموما وقد اتضح من فحص للخصائص السيكولوجية في السنوات من ١٩٧٤ إلى ١٩٧٧ ، مثلا ، أن نسبة بحوث العملية الإبداعية هي ١٩٩٪ فقط مجموع البحوث النفسية للإبداع . وقد أكد بحث سابق ندرة هذه البحوث أيضا خلال الخمسين وعشرين عاما السابقة على هذا التاريخ . (١) ، وهذه النسبة التي ذكرناها نسبة ضئيلة دون ذلك ، لا تتناسب مع الأهمية الكبيرة لهذا الموضوع ، وقد كانت معظم هذه البحوث - على ضآلتها - تكتف بالاشارة العابرة أو غير المتعمقة للعمليات الخفية التي تتضمنها العملية الإبداعية أو تقوم بالتركيز على جانب معين من هذه العمليات وتنبهل الجوانب الأخرى . هذا من عملية الإبداع عموما ، أما عملية الإبداع في القصة القصيرة فقد اتضح أن الاهتمام الذي لاقته كان أهد وأكثر وضوحا فلم يبرز خلال فحصنا لقرارات السيكولوجي المبدع والمزاعم على أية إشارة ، ولو ضئيلة ، إلى كيفية حدوث عملية الإبداع واستمراريها في القصة القصيرة ، هذا رغم ما اكسبه القصة القصيرة من شهر ومكانته جعلها من أهم ملامح الاتجاه الأدبي في عصرنا الحالي . ومن ثم فقد كان من

يتناول الإنسان عموما مع البيئات المختلفة والموارد المتاحة من خلال عمليات نفسية عديدة : صريحة ومضمرة ، ذهنية وإدراكية ، مزاجية وإدراكية ، إنعكاسية وتراكمية مزجعة . إبداعية ولا إبداعية ، متروكة ومتسرعة ، بطيئة وملاحقة ، فلية الأبعاد أو مصددة الأبعاد ، فالسلوك الإنساني هو سلسلة من العمليات للطفة والمصددة والمخلفة الأغراض والوسائل والشغلات ، وإذا تمحور مفهوم العملية من أن يكون مرتبطا بنظرية معينة وبصفة خاصة فإنه يمكننا - كما يذكر زيجلر Ziegler - أن نعرف علم النفس بأنه العلم الذي يدرس التصير والسلوك كدالة للعمليات ويمكن القول بأن العملية النفسية هي فعل أو نقاط إرداى أو لا إرداى يقوم به الإنسان أو يحدث بداخله ، ويترقب عليه حدوث تغير أو تحول في شكل ومضمون الجانب الذي يحدث فيه العملية أو يحدث من خلاله ، وقد يكون هذا التصير ملاحقا أو غير ملاحق . وفي الحالة الأخيرة يمكن الاستئلال على حدوثه من مؤشرات خارجية للاحاطة ، أو يطرأها لنا الإنسان الذي يحدث بداخله هذه العمليات . وعصيلة الإبداع من الجوانب الكبيرة الأهمية في ميدان الإبداع عموما ، كما أن دراسة عملية الإبداع هي من الأمور التي كان يجب أن يوليها علماء النفس اهتماما خاصا . ولقد انجهدت جهود العلماء إلى حالات أخرى في الإبداع كالقدرات أو الامكانيات والاستعدادات الإبداعية ، وكذلك السيات النفسية للمبدعين وكيفية تهيئهم وغير لغرائهم الإبداعية ، وأخذت عملية الإبداع بمرجها ما رغم أهميتها الكبيرة ، إن عملية الإبداع هي الجهد

نتائج للقبائل وتحليل المفسون . والمعميات التي
وجه إليها الاهتمام هنا هي :

١ - عملية الإحصاء الأول أو تكوين الإطار . وهنا
أكد الكتاب أهمية الإحصاء الجيد والمران المستمر
والجهد الجليل في التدريب واكتساب المهارات
اللازمة كي يصير المرء مبدعا وقادرا على تشكيل
أفكاره على هيئة قصص قصيرة . وقد تحدثت عمليات
اقتداء من الكتاب عن سبقهم . لكنه اقتداء واقع
منصهر . يتم بطريقة انتقائية . ويتجاوزها الكتاب من
أجل تطوير نفسه فيها .

٢ - عمليات المراقبة والانتباه : وهي تلك العمليات
الابداعية الواضحة التي يقوم بها المبدع لملاحظة الناس
والطبيعة بكل ما فيها من ثبات أو تغير ، وكذلك
ملاحظة ذاته باعتباره جزءا من الطبيعة وفردا من
الناس ، وأيضا العمليات التي يتم الوصول من خلالها
إلى التغير أو الحركة الذي يمكن أن يتغير حوله القصة .
وهنا اتضح لنا أن أي موضوع من موضوعات
الحياة ، وأي شئ من مشايتها ، وأي فكرة من
أفكارها يمكن أن تتحول إلى قصة قصيرة ، الذي
اتضح أيضا بالاضافة إلى ذلك هو أن هناك
موضوعات أثيرة لدى كل كاتب تفرض نفسها عليه
فرضا .

٣ - العمليات الإبداعية الداخلية : وقد اتضح وجود
دافع ابداعي عام لدى جميع الكتاب ، كما أن هناك
دوافع أو حالات خاصة تتصل بكل عمل على حدة .

٤ - عمليات الإحصاء الثاني أو العمليات التنظيمية
الخاصة بنسج النسيج القوي واليسر المناسب لتسهيل
عملية الكتابة : وهنا أكد الكتاب أهمية عمليات
الترتيب ، والتدوين ، وسجع الموسيقى ، والقيام
بنشاطات مختلفة تختلف باختلاف الحالة النفسية ..
الخ .

وبالإضافة إلى العمليات السابقة فقد أكد الكتاب
الذين اشتركوا في هذه الدراسة أهمية عمليات :

٥ - التركيز : وهي العملية الإبداعية التي يقوم بها
المبدع من خلال حشد كل طاقاته الذهنية والمعرفية
والجسدية ، وهي عملية موجبة نحو هدف ما
ومتواصلة رغم الشك والاشكالات .

٦ - عمليات التدوير حول الأفكار والادب من
من أجل توضيحها وإكمالها وتجاوز مرحلة الغموض
فيها .

١٤ - محمد خليل

١٥ - براء الخطيب

١٦ - مرعي مذكور

١٧ - حسن الحناوي

١٨ - عبد جبير

١٩ - رفي بدوي

٢٠ - يوسف أبو رية .

١٥ - عبد العال الحامصي

١٦ - فوزي البارودي

١٧ - عبد الفتاح رزق

١٨ - محمد الجبل

١٩ - جميل عطية ابراهيم

٢٠ - إحسان كمال

٢١ - نبيل عبد الحميد

٢٢ - مجيد طويا

٢٣ - محمد مستجاب

٢٤ - ابراهيم أسلان

٢٥ - فؤاد حجازي

٢٦ - أنس المصوني

٢٧ - عبد الغني دلود

٢٨ - احمد الشيخ

٢٩ - عبد الوهاب الأنوار

٣٠ - صلاح ابراهيم عبد السيد

٣١ - محمد الشريف

٣٢ - محمد الراوي

٣٣ - سعيد سالم

٣٤ - شمس الدين موسى

٣٥ - محمود عبد الوهاب

٣٦ - يوسف القعيد

٣٧ - فؤاد قنديل

٣٨ - الحايك للشاوي

٣٩ - محمد جابر فريب

٤٠ - جمعه محمد جمعه

٤١ - جمال الفيضاني

٤٢ - مصطفى عبد الوهاب

٤٣ - ابراهيم عبد الحميد

وقد اشترك في هذه الدراسة أيضا بالإضافة إلى
الكتاب السابق كتاب آخرون هم عبد الرحمن
لحس ، وإبراهيم عبد العاطي ، وزهير الشاب ،
ورستم الكيلاني ، وفخرى فايد ، وصبي الحيار
وذلك في مراحل مختلفة من هذا البحث ، والجدير
بالذكر أن هذه العينة تتضمن كتابا من مختلف
المستويات الإبداعية والامجاهات الفنية
والإيديولوجية . وقد حاولنا أن نصل من خلالها إلى
تحليل شامل للعملية الإبداعية في مظاهرها المختلفة ،
سواء كانت في لغة تألقها ، أو في بداية تشكيلها ، أو
لغتها وكيفية من نفسها

٢ - الأدوات

الأداة الأساسية لهذا البحث هي الاستخبار الذي
تكون من ٥٥١ سؤالا حاولت أن تغطي الجوانب
المختلفة للعملية الإبداعية . وقد تكون الاستخبار بعد
إجراء عمليات خاصة بالتحليل الكيفي لمفسون كثير
من الوثائق والنصوص السيكولوجية والفنية ، مما أدى
إلى بروز ستة عشر جانباً مختلفاً ، رؤى أنها تشكل
العملية الإبداعية وتؤدي إليها في مفهومها الشامل .
وسنعرض لهذه الجوانب أو العمليات باختصار أثناء
عرضنا للنتائج .

استخدم - بالإضافة إلى الاستخبار - أسلوب
الاستبان ، أو المقابلة الشخصية مع الكتاب : جمال
الفيضان ، ومجيد طويا ، وعبد جبير ، وبراء
الخطيب ، كما استخدم تحليل المفسون أيضا في تحليل
مضمون الاستبانات ونصوص أخرى .

٣ - النتائج

بعد إجراء العمليات الاحصائية المناسبة على
استبانات الكتاب فضلا عن تعرض للنتائج في قسمين
كبيرين الاول سميت بالعمليات أو التحليل وهذا
عرضنا له للنتائج التفصيلية الخاصة بالعمليات المختلفة
للتفحص في الاستخبار ، وأيضا بعض ما ظهر من

ذات الدلالة ، أدبية كانت أو غير أدبية ، إلى موضوعات مناسبة للكتابة ، لكن التطورات التي تطرأ على الانكار منذ ظهور حركاتها أو شعراياتها أو بدورها وحتى تشكلها في قالب فني نهائي هي أمر في غاية التعقيد فإن القصص لا يتعامل مع الانكار والاحساسات والحواطر والصور تعاملا مباشرا ، أو كما هي عليه ، بل لابد له من تنظيمها وإعادة تنظيمها إدراكيا حتى يكشف ما تضمنته من دلالات وسمان ، ثم يمكنه بعد ذلك أن يضيف إليها أبعاد جديدة . من واقع تشكيلاتها في وعيه إن النشأيا الإدراكية المتناثرة ، تلك التي تبدو غير مترابطة للوهلة الأولى ، تتحول من خلال المدح إلى كل متكامل ، موحد منظم ، له قيمته الفنية ، وله مفزاه ، فالإبداع في أساسه هو تنظيم جديد ، منسب ، وعريق التأثير .

● هوامش البحث

- (١) حنود (عصري عبد الحميد) الأسس الفنية للإبداع الفني في الرواية ، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب جامعة القاهرة اشرف الاساذ الدكتور مصطفى سريه ، ١٩٧٣ .
- (٢) سريه (مصطفى) الأسس الفنية للإبداع الفني في الشعر خاصة القاعاء ، دار المعارف ، ١٩٧٠ .

Zigler, L. *Midtheoretical issues in developmental psychology*: In: *Theories in Contemporary psychology*, ed. by M. Marx, New York: Macmillan, 1963.

المصليات الإبداعية، ملقطا أثناء ذلك العديد من المنيات والمطومات والمدايات .

٢ - العامل الاجتماعي للإبداع : ويظهر الإبداع هنا على أنه عملية تفاعلية مفعلة تتم بين المدح والواقع الاجتماعي ، فالإبداع يدرك دائما هو في أساسه عملية تروجه تتم بطريقة واعية من الفرد المدح إلى الجماعة أو الجماعات المستقبل له ولا نتاجه ، فهو يستوحيا أفكاره ويبدلها ويوضحها ويشكلها إبداعيا ، ثم يجدها إليها ليؤثر فيها ، فالمدح يدع من أجل الجماعة (١)

٣ - عامل التركيز الإبداعي : وهو العامل أو المكون الثالث والآخر وهو يختلف من عملية التركيز في كونه أكثر شمولاً وعمومية ، فهو يفسحها هي وغيرها . وينطلق هذا العامل أساسا بالمجرب الدافعية والمزاجية والفنية الداخلية للمدح ، وهي التي تكون - إذا ما أضفنا إليها المرباط الإدراكية - للمخ السائد للإبداع صوما . وعصية الإبداع كما ظهرت على هذا العامل ليست عملية عقلية فقط أو عملية دافعية فقط أو مزاجية فقط ، بل هي كل ما سبق في مكون واحد . ويمكن النظر إلى هذا العامل بطريقة أخرى باعتبارها يضم كل الفيات والصفات والعراقل التي يربطها المدح ويحاول أن ينظمها سراً ، كانت خفية أو بيئية . وتند عملية التفكير هي إحدى الرسائل التي يحاول المدح من طريقها الفاد إلى إيمان الأشياء وتحلل الفيات المتصلة بها ، للوصول إلى أنس بدوره ممكن للعمل الفني . وليست هذه العوامل الثلاثة عوامل منفصلة أو متقلة بل هي عوامل مركبة ، متفاعلة ، متازجة ، خلال كل مصليات الإبداع ، التي يستعين فيها للمدح بمصليات الخيال والذاكرة وغيرها من المصليات النفسية ، إن إبداع القصة القصيرة منه مثل كل إبداعات الإنسان عمل جهد وشاق ويحتاج إلى عديد من الخبرات والمهارات والقدرات والمصليات الإبداعية العامة والخاصة ، بدءاً من مراعاة الواقع ورصد سكانه وحركاته واستجاباتها وتقلها ، ومعالجتها داخلياً ، ومحاولة تنظيمها ، والاندماش فيا من وهن وخلل ونقص ، إلى اختيار الجانب الصالح للعمل الفني فيا . ومن طريق القبط الدقيق للزاوية التي سيتم التقاط مادة العمل وعادياته وأفكاره من خلالها ، ثم تحليل ما يجب أن يكون عليه العمل ومحاولة اختياره وفي إبداع القصة القصيرة يمكن أن تتحول الكلمة المارة التي سمحت اتفاقاً ، والنظرة الزائرة للبلاني في عيون الكائنات الأمية أو غير الأمية ، والاصوات

٧ - مصليات الفاني اللحن أو الصعرات اللحنية والمزاجية والدافعية التي تولجها التفكير الإبداعي .

٨ - مصليات الاستعداد أو الابتعاد للوقت من التفكير في موضوع القصة

٩ - مصليات البقاء الانكروكينية وضوحها وإكتيلا

١٠ - المصليات التنظيمية التي تتم طبع اكتال الفكرة واستلاء الكاتب بها

١١ - مصليات التفتيد أو تحقيق الفكرة وتحريكها إلى الشكل المادي المحسوس بحيث تصير قابلة للاذدرك السمي أو البصري بواسطة المدح أو بواسطة الآخرين

١٢ - مصليات التقويم الذاتي التي يقوم بها المدح لجوانب عمله المختلفة .

١٣ - مصليات التسويل وهي تلك التفتيرات الفنية ، أو الكبيرة . في فكرة القصة أو شكلها ، أو في كل منها ، والتي تحدث بعد تقييم القصة .

١٤ - حالة السيطرة . وهي الحالة المزاجية التي يتم الوصول إليها بعد حل الصراع الذي يدور في ذهن المدح بين وعية ما عليه العمل أثناء كتابته من تصور ونقص ووعي بما يجب أن يكون عليه في المستقبل

١٥ - المصليات اللا إبداعية أو نشاطات الجهاز العصبي المستقل والعدد العصاء وحالة الإستارة أو الدافعية العامة .

١٦ - المصليات الاجتماعية وخاصة ما يتعلق منها بملاقة المدح بالجماعة أو الجماعات البيكولوجية الخاصة به وكذلك علاقته بالقاء والقراء وغيرهم .

هذا القسم الأول من النتائج أما القسم الثاني فيشمل على النتائج التي استخلصت بعد تطبيق أسلوب التحليل العامل الذي يقوم بتصنيف وتلخيص العدد الكبير والضعف من الاستجابات في عدد قليل ويختصر من الإياد أو للكونات . وقد ظهر لنا أن هناك ثلاثة عوامل أو مكونات أساسية تساهم في عملية الإبداع في القصة القصيرة ويمكن تصور أنها تصدق على مصليات الإبداع في القرون الأخرى ، وهذه العوامل هي :

١ - عامل التنظيم الإبداعي للمكونات : فالإبداع كما يظهره هذا العامل يبدو أنه محاولة من المدح لتنظيم العالم أو الواقع للمدح ، فهو يتحرك من لوعي الأشياء والمكونات وعدم مناسبة إلى تكامل الأنظمة وتنسبها وجرودها وأصلاتها ، ماراً خلال ذلك بعديد من

البارزة في مسرحه ، فتناول الأسرة بين الثورية والرجعية ، ثم الأسرة بين الفردية والاجتماعية .
أشعباً الأسرة بين النغمة والقذائية ، وذلك من خلال تحليل متشعب لمسرحيات نعيان عاشور الست السابقة .

وفي الباب الأخير من الرسالة تحدث الباحث عن مسرح نعيان عاشور الاجتماعي والسياسي ، حارصاً للقضايا الفنية والفكرية فيه ، فتناول مسرح نعيان عاشور والمسرح المصري المعاصر ، ثم تعرض للواقعية الاشتراكية في مسرح الكاتب ، وأثبت أنه لا يتنى إلى الواقعية الاشتراكية ولا إلى الواقعية النقدية ، بل الرغم من أنه أكثر ميلاً إلى الاتجاه الأول . بل أن هذا الميل إلى الواقعية الاشتراكية لم يجل دون نعيان عاشور وإيجابيات الخلق والإبداع ، أو تقرير حبيبات الصراع الدرامي في العمل . ذلك أن نعيان عاشور حيناً خالق الصراع الطبق ، فإنه يلوذ بكشفه بوصفه مجسداً حياً وملموساً للصراع المرتبط بمجرى الإنسانية نفسها ، لأن الوجود الحلي البشر ، يعني في صميمه الصراع ، بغض النظر عن كون هذا الصراع نابعاً من الكراهية والحقد والتطاحن الطبقي أو الاقتصادي أم لا . والرسالة كما أشرت بمحاولة جادة على طريق الدراسات المسرحية ، لا ينقص من قيمة ما بذل فيها من جهد مؤلف ذلك الباب أهمية لاحقة على المقدمة والباب الأول ، فيها ، وهذا أمر مهم ، لم يقوموا على حساب الفصول التالية ، كما سوف نرى في الدراسة التالية .

ومن المسرح إلى أحد فنون الأدب الأخرى وهو الشعر ، حيث نفع على رسالة للأجستير قدم بها الباحث محمد حامد السيد ، إلى كلية دار العلوم ، وعنوانها «أحمد رامي ، حياته وشعره» بإشراف الأستاذ الدكتور أحمد الحلو دؤامي من الشعراء الذين يكثر الحديث

حولهم دائماً ، لا بصفته شاعراً فحسب بل بصفته صاحب أشهر ترجمة لرباعيات الخيام وغيرها من المنظومات الأجنبية فضلاً عن كونه أشهر كاتب أغان فاع صبي في هذا القرن .

من هذا المنطلق فنحن أمام عمل يعد منذ البداية بتقديم دراسة أكاديمية حول ذلك الشاعر المتعدد المواهب والأبعاد ، فلا يمكن بتقديم رامي الشاعر فحسب ، بل رامي للترجم وكاتب الأغاني المرموق كذلك . هذه قصته ، والقصبة الأخرى أن الباحث لابد أن يكون لديه أكثر من منبج للواء بحاجة هذه الدراسة للتعدد الأبعاد ، وإلا فسوف يكون من الظلم والإجحاف استخدام نفس المعيار الذي تحكمه وفقاً له على القصائد التي أبدعها رامي ، في الحكم على مترجحاته من المنظومات الأخرى ، وإبداعه

رسائل عن الأدب

شأن أنس الوجود

فصول . ونظرة واحدة إلى كم المراجع التاريخية والسياسية التي استعملها الباحث ونوعها ، نكون للتدليل ببساطة على ما أقول ، وكان أجدى للبحث والباحث معاً ، أن يكتب بإشارات مقتضبة إلى طبيعة النزعة الاجتماعية والفكرية للمجتمع المصري ، بدلاً من هذه الدراسة التحليلية في هيكل المجتمع .

الباب الأول من الرسالة ينقسم إلى ثلاثة فصول ، وهو يتم في مجمله بشرح معالم شخصية نعيان عاشور وإهتماماته المسرحية فإذا أخذنا في الاعتبار أن الباحث استغرقه جزئيات من حياة نعيان عاشور وأسرته وعوامل الوراثة لديه ، وأنه اهتم برسم خطوط حياته الخاصة ، من دراسة وظيفية ، في فصلين كاملين (كان من الممكن اختصارها أيضاً في فئات سريعة وموجزة في نفس الوقت) لنعرفنا أن الجزء الأكثر أهمية في هذا الباب الهيكلي أيضاً ، هو الفصل الثالث منه ، فقد حدد فيه الباحث موقع مسرح نعيان عاشور من محيطات العصر في مصر ، وعرض فيه لست مسرحيات فحسب من مسرحياته ، وهي المسرحيات التي تناولت الأسرة وقضاياها بصورة مباشرة وبوضوح قوي ، وهي : المفاتيح ، والناس إلى تحت ، والناس إلى فوق ، وحبلة الدودري ، وصف الحرم ، وبرج المدايح .

الباب الثاني يمثل محاولة لتبني الصراع الطبقي ، وصراع الأجيال ، في مسرحيات نعيان عاشور ، من خلال طرح القضايا الاجتماعية . وقد قسمه الباحث إلى ثلاثة فصول ، درس في الأول منها الصراع الاجتماعي ، وفي الفصل الثاني تعرض للمسألة الإنسانية والبيئة في مسرح نعيان عاشور من خلال تحليل لأول مسرحيات الكاتب «المفاتيح» وتحليلاً مفصلاً ، باعتبارها محطة لبداية حياة الكاتب الفنية ، فيها - كما يقول الباحث - البذور الأولى للأفكار والاهتمامات الفنية التي تطورت في مسرحياته التالية .

الباب الثالث عرض للأسرة في مسرح نعيان عاشور ، باعتبارها محورا لأهم القضايا الاجتماعية

لا ينكر أحد الدور الطليعي لنعيان عاشور في المسرح العربي في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، فهو يتنسى إلى هذه المجموعة من الكتاب الذين تحملوا عبء الريادة بعد ترويق المحكم . وعلى الرغم من هذا الدور الهام ، إلا أن ما كتب من نعيان عاشور ، سواء من الناحية النقدية أو الدراسية قليل ، ولا يناقش مسرح نعيان عاشور من جوانبه كافة . فهو في أكثره خطرات نقدية متناثرة ، تظهر من آن لآخر ، كما عرض للكاتب عمل على خشبة المسرح أو شغلة التلفزيون ، هذا إذا استتبنا الدراسات القصيرة التي قدمها بعض طلبة المعهد العالي للفنون المسرحية عنه .

والرسالة التي أعرضها الآن ، محاولة

جادة للإرسالة بأهم خصائص مسرح نعيان عاشور الاجتماعي في جانبه الأسري بالذات ، وهي الخصائص التي غقت في الصراع الطبقي والخصائص الفنية والديق الاصصاعدي ، الرسالة لنعلمها للباحث محمد ماركس للحصول على درجة الماجستير من كلية البنات جامعة عين شمس ، وأشرف عليها الدكتور علي المحمدي ، وعنوانها : قضايا الأسرة المصرية في مسرحيات نعيان عاشور .

تقع هذه الرسالة في أربعة أبواب ، يسبقها تمهيد طويل بالقياس إلى مجموع صفحات الرسالة ، يقع فيها يقرب من ٦٣ صفحة ، أراد به الباحث رسم صورة تاريخية واجتماعية وفكرية للمجتمع المصري في الفترة ما بين ١٨٨٢ ، ١٩٧٥ ، وذلك لكي يعرف الدراسة مؤلف مسرحيات نعيان عاشور من التباير وللتنسج الاجتماعي .

واللهيهد في حد ذاته طويل جداً ، وإذا أخذنا في ذلك أنه لم يقدم جديداً من ناحية ما نعرفه من معلومات من هذه الفترة ، ولا يمثل إضافة حقيقية لموضوع البحث ، لاكتشفنا أن القارئ قد يلهجاً إلى حذف هذا الحكم من الدراسة ليصل إلى ما يليه من

إدراك الباحث لقيمة اللغة بوصفها مادة التشكيل الأولية في العمل الأدبي ، أوقفه في أعضاء مشابة بالنسبة للصورة والوسيط ، فحكم على بعض الصور بالتناقض في أوجه الشبه ، وبالصحة والملائمة ، واتزن في وصف صور راسي ، وعظمها جيد حفا إلى نفس المنطق التقدم في نقد الشعر .

أما الكلام عن الموسيق في شعر راسي فلم يقدم فيه الباحث جهداً سوى عملية تحليل للأوزان ما بين أوزان عطيلية وأخرى خرجت معصوفة على المليل . خاصة أغاني الشاعر . هذا الشكل تكون الرسالة قد تناولت حياة راسي بعفة شفيفة كما رأينا . أما فيما يتعلق بالدراسة الفنية للشعر ، فلم تسع الباحث رؤية ولا طيبة المنهج الذي اتخذه . لم الرغم ما بذل من جهد لكي يقدم لنا دراسة فنية ناضجة وغنية . هذا فضلاً عن أن غشائيات راسي لم تحظ ما تستحق من دراسة . كان من الواجب أن تحلل بها . جالياً ولغزياً . ما في ذلك الجزء الفني على التجديد من خصوصيته ، تكشف عن مهارة راسي في المروعة بين القصصي والعلمية بنفس الإصدار .

ومن الشعر تنقل إلى القصة والرواية

في رسائل ، واحدة منها الدكتوراه لهنداء الباحث حلمي محمد بدر لحضرة القاهرة ، عن الاتجاه الروائي في الرواية العربية الحديثة في مصر ، بإشراف الأستاذ الدكتور عبد الحسنة ط. بدر .

في ثلاثة أبواب من الدراسة ، حاولت هذه الرسالة أن تصل لمناخ الاتجاه الروائي في الرواية العربية ، بوصفه اتجاه أدبي وفد إلى مصر منذ مدة ليست بالقصيرة . كما يقول الباحث . وقد اختار الدارس عنواناً لبحثه «الاتجاه الروائي» بدلاً من كلمة الواقعية ، ذلك أنه ، كما يرى ، لم تظهر الواقعية في الأدب العربي الحديث ظهوراً شمولياً مرتبطاً بمرحلة بنيتها من مراحل تطور النتاج التكويني على عهده ، ولم تنقل حشداً من المفاهيم التي تمثل سبجها بحيث تعطي ككل إطاراً واضحاً لجهود الواقعية كمنعجب في أي أدبي ، وإنما كان الغالب على النتاج الزوال للمصري في بعض الأحيان ، الاتجاه نحو الواقعية على درجات متفاوتة في فهمه واستيعابه ونقته .

وقد حصرت هذه الدراسة مدة البحث بين أواسع القرن التاسع عشر وظهور آخر أجزاء للاثية بعب حضرة سنة ١٩٥٧ ، وذلك لأن الباحث رأى أن القصة المصرية بعد ١٩٥٧ بدت تحوّل عن آخر غير الواقعية . وقد استبعد الباحث الرواية التاريخية جملة وتضميلاً من حساب ، لأنه يرى أن هذا اللون الأدبي لا يخرج من دائرة تعلم التاريخ . كذلك استبعد الرواية الرومانسية من هذه المعالجة . وقد اختار ما

أثناء دراسته ، وتوسع في ذلك توسعاً ربما كان بهام أياكن أخرى غير الرسالة العلمية .

الباب الثالث : تناول الباحث نظرية الشعر عند راسي فأثبت أن راسي شاعر رومانسي في فهمه لطبيعة عملية الشعر والإبداع ، مقدماً الكثير من الأمثلة على ذلك ، ثم تناول راسي مقرباً ، وأنتهى من بحثه في هذا الموضوع إلى أن اللين أصبحوا بترجمة راسي مثل الذين هاجموا - لم يصفوه ، قد أسطروه أو سلوه أكثر مما يستحق . ومن هذه القطعة ، انطلق الباحث إلى راسي من منظور النقاد المعاصرين له ، واحتم هذا الجزء من الدراسة بالحديث عن موسيقى الشعر عنده ، وعن أشكال التعبير التي أدخلها على الغالب الموسيق في القصيدة العربية ، وذلك قبل ظهور للدراسة الحديثة وعلمية الشعر المعرف .

وفي الباب الرابع والأخير يتناول الباحث شعر راسي بالفراسة الفنية ، فيتحدث عن اللغة والعاطفة والصورة والوسيط في شعره . ولا كانت دراسة هذه العناصر عملاً أساسياً في أي دراسة فنية ، قد كان المترواح أن تحتل التثقل الكبير في الرسالة . لكن الباحث اقتصر فيها على ما يقرب من ٥٨ صفحة من مجموع صفحات الرسالة البالغ ٣٠٠ صفحة تقريباً . صحيح أن العبرة ليست بالكم ، لكن ما حدث في هذا الباب يدل على أن الباحث شطه حقائق حياة راسي ، على حساب الدراسة الفنية لشعره . وخيرة واحدة إلى طيبة المنهج الذي نتجج به الكاتب لتحليل أعمال راسي تكن للتدليل على أنه لم يكن لبس في ذلك ، فقد استخدم ذلك المنهج التحليلي في تحليل الشعر ، الذي يرى أن القصيدة تأسري حاصل بصور الكليات الفنية التي استخلصت في إبداعها ، وليس لبس الأشياء ، وهو أن دور اللغة في الشعر يغط كل الإحالات عن دورها في الفن ، وأن الكلمة الواحدة يكون لها في التركيبة الشعرية إيمادات مختلفة عنها في السياق النثري . ومن هنا فقد عاب الباحث على راسي بعض الظواهر التي أبرها أي باحث علم فهم أكثر موضوعية لدور اللغة المبدع في الشعر حادثة ، بل ربما عدداً من معالم حقيرة الشاعر في الأداة ، يقول الباحث مثلاً في ص ٢٤٨ :

وهي إلى لتكتنا ذلك الشعر ووصفتها هذه الكليات معجزة لسوف تنقل لاث إيمادات طفلة ، وإيجاد لثية شبة ، وهذا يعني ببساطة أن هذه الكليات تنقل محضاً بإيماداتها الطفلة ، وأجنادها الفنية ، حتى بعد عملية التفكير ، وكان عملية الشعر مجرد عملية تركيب لغويات متناثرة على وزن موسيقي معين . وبذلك لم يستطع الباحث أن يكتفي محلات الملل والحوار والتداخل والهرع والرفيق والحنيف أحياناً بين الألفاظ ، ولم يرى أي خصوصية للغة الشعر ، ولذلك نجح بين مجموعة من الظواهر الغريبة بعضها بالحن تارة ، ثم يوضح - تارة أخرى - أنها متناثرة أو غريبة في تركيبها مثلاً ، ويورد مجموعة من الألفاظ للتدليل على ذلك ، وحتم

والغناء ، الذي تم أكثره من خلال اللغة العامية واللغة الفصحى ، فلا يخلو مثلاً أن يوضح كل هذا النشاط الشعري في إطار واحد ، وأن ينظر إليه من نفس المنظور .

وتقع الرسالة فيما يقرب من ٣٠٠ صفحة ، مقسمة إلى أربعة أبواب ، يسبقها - كالعادة - تمهيد ، ركز فيه الباحث على التجديد في الشعر العربي ، بدءاً من جماعة الديوان وما أدخلته من تجديد ثم جماعة أبولو ذات الطابع الرومانسي ، ونهاية بالدراسة الحديثة الثائرة على موسيقى الشعر العربي القديم ، التي زلت بالشعر إلى أرض الواقع كما يقول الباحث . ويقصد الباحث من ذلك كله إلى إظهار الجوهر الشعري الذي صاحب راسي وموقفه فيما بعد من هذه الاتجاهات .

الباب الأول : يبدأ بتقديم حياة راسي ، في مولده ونشأته ودراسته في مصر ثم فرنسا ، وحياته الوظيفية ، ونقطة بالشراء الكبار مثل حافظ وطوفى وصطوفان ، منسباً ملاماته الشخصية بأم كلثوم ، مركزاً للنظر في كل ذلك على ماله علاقة بالخصيصة الشعرية لراسي كما يقول الباحث . ثم يعرض الباحث بعد ذلك لقنون الشعر عند راسي ، مستعرضاً مدوونه المختلفة وطبعاتها ، ثم يقوم بدراسة وصفية لقنون الشعر عنده ، وقد صهرها في الغزل والوصف والرجاء والروية والمدح .

وقد أفاض الباحث في الحديث عن راسي والحب ، وروى ولغزاً . ثم تحدث باستضافة أيضاً عن العلاقة التي ربطت راسي وأم كلثوم شارحة أهملات راسي ، من هذا الحب ، وهي أن يبد إلى الأذهان الحب العذري القديم . وأن يعيش تجربة ملتبسة العاطفة ، تنبع على الإبداع الفني الريع . ثم ينرى الباحث للدفاع عن راسي مؤكداً عدم تبالكه في شعره ، وأن الصفء في الحب غير المصطف في الشعر . وادعت ذراً ، بالحديث عن العلاقة الحبيبة بين راسي والطبيعة ، ثم تناول راسي وعال لبض مظاهره التي ترتبط على الشاعر .

وقبل أن تنقل إلى الباب الثالث من الرسالة أنبأ أن أفتت ورقة سريعة مع الباب الثالث ، لكي أوضح أن الباحث شغل نفسه بما هو عديد وما هو غير مفيد بالنسبة للدراسة ، فقد توسع في سرد معلومات وحقائق شخصية وغير شخصية ربما لا تحت بصيرة عطرية للموضوع . ولو أننا حللنا كثيراً من هذه الحقائق لا شعراً بقصص عديد كيان الرسالة . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى يتحدث الباحث عن راسي والحب ، وروى ولغزاً ، وخاصة أم كلثوم ، ولكنه يحول مشروعه إلى مخطط له استراتيجي عاطفي إن صح هذا الوصف ، حين جبل لراسي أمهلاً من وراء حالته العرابية بعد المرأة أو تلك ، إلى غير ذلك من الأفكار التي لا ف كيف ارتنق إليها في

اختار من قصص طبقاً لمظهر شخصي، ولم يمتد - كما يقول - بما يديه أصحاب الأمال الأدبية من القبول بواقعة بعض أفعالهم أو رؤسيتها . وبأخذ الباحث في وضع عدة تصورات من مفهوم الواقعية بالإنجازات المختلفة بدءاً من المفهوم العام للواقعية ، ثم الواقعية النقدية ، وأخيراً الواقعية الاشتراكية .

على هذه المقدمة الباب الأول من الرسالة وله بسيط الباحث الأحوال وظروف الاجتاهية والبيئية التي مهدت للواقعية في عصر ، وقد أخرج للبدء الحقيقة للبحث الواقعي في الأدب الحديث بحيث يحس من مثاق المصلي ، وفي وادي المدمر بعد طفل جمعة ، قتيها ، والله الكاتبان إلى الكلف من صياغ الحق الاجتاهية بهذا الإصلاح .

ويتم الباحث بابه الأول بالبحث عن التحولات التي طرأت على الحق القصص لتقلها من الرواسية إلى الواقعية . وقد سلك لذلك بوجود محاولات واقعية تخرج بالرواسية ، مثل زين وعودة الروح وسارة وإبراهيم الكاتب . ويخصص الباحث الباب الثالث للبحث عن الواقعية النقدية في الرواية العربية ، فيوضح أن مزاج العصر في تلك الحقبة بشر بتطور السموات الإصلاحية ولجاجة وأن فن الرواية بدأ له استمر وأزدهر . ويرى الباحث أن محمد فريد أبو حديد في ، أنا الشعب ، يحاول استخدام الواقعية النقدية ، وأن يوميات نائب في الأرياف للحكم ، محاولة ذكية للوقوف على مساوي الحق الاجتاهية . وقد تطور المضمون النقدي بعد ذلك على يد نجيب محفوظ في القاهرة الجديدة ، وخان الخليل ، ورفاق المثل ، والسراب ، وبداية ونهاية ، لأنها تعكس الواقع الاجتماعي لصر بين الحربين . وتصل الواقعية النقدية إلى أقصى درجات التطور عند نجيب محفوظ في ثلاثيته ، التي يراها الباحث مثلة خلاصة تجربة نجيب محفوظ في الرواية ، ذلك أنها محاولة لاكتشاف للثورات السلبية في البيئة المصرية . ولها يظهر بوضوح الواقع للتطور من خلال الأحداث التي قامت بها نماذج بشرية واضحة المعالم والأبعاد ، مستخدمة لغة حية ومضادة مع البيئة الاجتاهية للحدث .

وفي الباب الثالث والأخير يتناول الباحث الواقعية الاشتراكية ، التي يرى أن قصة الأرض لمجد الرحمن الشراقي قبل الفرج للفرق لها ، هي معابرة كاملة لكناج الفلاحين في الريف ، وهي منظور واع للفكر الاجتماعي ، وبين كان الجاه الواقعية الاشتراكية قد تطور في رأي الكاتب وتطور لتطور وإحساس بعد ذلك في قصة أهم المظفر لإبراهيم عبد الحليم . وبعض النظر عما قد تختلف فيه مع الباحث من نقاط البحث ، بدءاً من وجهة نظره في تحديد الحقبة الزمنية التي استمر فيها الاتجاه الواقعي ، ثم اختفاء

للمبار الدقيق الذي اختار على أساسه الروايات التي قام بتحليلها للكشف عن الاتجاه الواقعي فيها ، ثم تحطه بين مآزير رومانسية مرة وواقعية مرة أخرى ، على الرغم من هذا أستطيع أن أقول إن الباحث نجح في الإجابة عن إشكاليته التي طرحها في مقدمة بحثه ، وأنه استطاع ، بمقت تحليله لا تناول من أحوال فنية ، أن يقدم بحثاً يمكن الزكون إليه في موضوعه .

أما الرسالة الثانية ، التي تناولت فن القصة ، فهي رسالة ملخص قدم بها الطالب يسير سليم عبد الحلي إلى كلية الآداب بجامعة عين شمس وعنوانها الفن القصصي عند هسان كفاف ، وإشراف الأساذ الدكتور حر الدين إسحاق .

والكتابة الفنية في الموضوعات القومية من أصغر الأمور ، وأصلها بمواطن الزلل . ولذلك كانت الأمال الأدبية الناجمة في تلك الموضوعات قليلة بل نادرة . وهسان كفاف - كما يقول أحد تلاميذ - من الكتاب القلائل الذين استطاعوا أن يستعيدوا انفعالهم في هدوء ، ويكتبوا من نكة فسط قصصاً ممتازة ، بعيدة بساطتها الصبغة عن العاطفة المسرفة والمزلة العالية . وقد قامت حول هسان كفاف عدة دراسات بعضها بالعربية ، مثل الطريق إلى الحقبة الأخرى لرومي حلفور ، وبعضها باللغات الأجنبية ، الإنجليزية والألمانية .

وتلخص هذه الرسالة - كما يقول صاحبها - إلى جميع فن هسان كفاف القصصي وتحليله وتفسيره من واقع الأمال الأدبية ذاتها ، مع إلقاء الضوء على الواقع الذي أفز هذا الفن .

الدراسة مقسمة إلى مقدمة وثلاثة أبواب وخاتمة ، يخصص الباحث الباب الأول منها للبحث عن هسان كفاف وفي القصة القصيرة ، ويوضح فيه العوامل المؤثرة في إبداعه القصصي ومراحل تطور الموضوع القصصي عنده ، حيث أهتم في المرحلة الأولى من قصصه القصيرة بتصوير البعد الاجتماعي للنكة ، وفي المرحلة الثانية بصور تجربة المثل ، وفي آخر هذه المرحلة رسم طريق الخروج من التجربة . وقد تميزت كتابات كفاف في هذه المرحلة بالرواسية ، التي خضت حديثاً قسماً من أحواله ، وإنساب مكانتها تيار واقعي جاد في صورة نقدية خصوصاً بعد أن تبلورت رؤية الكاتب الفنية والفكرية .

ولم يكن التطور - كما يقول الباحث - مقصوراً على الموضوع القصصي فحسب ، بل إن الشكل الفني أيضاً واكب تطور المضمون عنده ، سواء على مستوى الوسائل الفنية أو الشخصيات أو الأسلوب السري .

والباب الثالث من الرسالة يتناول تطور مرحلة في كتابات هسان كفاف . وله بين فيه الباحث أشكال

الرواية عنده ، وللهذه المقالة في استطلاع كل إشكاليات الصورة القصصية ، وكيف استبعد هسان كفاف عصره الزمان والكان في أحواله ليظهر بهذا إنساناً شاملاً بدلاً منها . ومع تنوع فن هسان كفاف ، كان طبيعياً أن تتنوع الشخصيات لكي تأسر طيبة المرحلة التي شغل الكاتب برسمها ، وتجميعها فيها . فتصور البطل الحارث ، والبطل السلي ، والبطل المنزوم ، في المرحلة الأولى ، إلى البطل الثوري الذي يبحث لنفسه عن مخرج من الأزمة ، وذلك في مرحلة الخروج من التجربة . ويرى الباحث أن الشخصية الساتية في أحوال كفاف لم تظهر واضحة ومكتملة إلا في روايته أم سعد ، وبرتوق نيسان .

أما الباب الأخير من الرسالة فهو باب للدراسة ، عقد فيه الباحث مقاربة بين أدب هسان كفاف وتزامنه الفني ، وبين الأدباء الفلسطينيين الذين شاركوه الكتابة في نفس القضية . قال صموداً ، وأوضح وإميل حبيبي ، ورواشد أبو شاور وهيريم . وأوضح الباحث كيف تبلورت اتجاهات القصة الفلسطينية بعد هؤلاء الكتاب في اتجاهات ثلاثة : أولاً واقعي ورائده هسان كفاف ، والثاني حاول خلق شكل دول قائم على الرمز والأسطورة والتاريخ . كما و سادسية الأيام الستة لإميل حبيبي ، أما الثالث فقد عثر عن إيجاد الشكل الفني الملائم للحدث من واقع الثورة الفلسطينية ويومياتنا . ويتنقل في قصص رشاد أبو شاور .

والبحث صنجاً منظم ومنسق مع إشكاليته التي طرحها . وله لمج إلى حد كبير في تامل فن هسان كفاف القصصي وتحليله . ولكن هذا لا يهيئ الباحث من مسولية الترافة في مواقع كثيرة إلى حالة الصب ، وبصفة خاصة في ذلك الجزء التقني من الباب الثالث ، الذي لاقى فيه الباحث بين فن هسان كفاف وغيره من أقباء فلسطين ، فقد تم من معظم هؤلاء الأدباء القدرة على التوفيق بين الفن والفنون الفكرية للقضية . وجهه التصب أحياناً يتناقض مع نفسه في إصدار الأحكام بالمحو أو الرواية على هؤلاء الكتاب . وقضى الشيء يقال من تتأله الأدباء العرب ، الذين كتبوا من نكة فلسطين . أما الفعل الذي تناول فيه الباحث فن كفاف من منظور النقاد المعاصرين ، لم يقدم شيئاً سوى رصد آراء النقاد على نحو ما نشرت في المجلات والمجلات اليومية والكتب . وقد كان في رسمه أن يستخلص آراء هؤلاء النقاد وأن يصنفها ويعلق عليها ، بقولاً أو رفضاً من واقع البحث نفسه .

وهل المصوم لأن هذه العيوب لا تقلل من قيمة الرسالة ، إذ يمكن النظر إلى جملة الدارس تلك بوصفها جملة قومية من مواطن فلسطين تجاه كاتب فلسطيني رائد ، مات شهيداً وهو يدافع عن الذات القومية الفلسطينية .

سجل رصدي للمراسل الجامعية

رسائل الماجستير : بيان براسائل الماجستير والدكتوراه في اللغة والأدب والنقد الأدبي التي نوقشت منذ بداية عام ١٩٨٠
قسم اللغة العربية :

موضوع الرسالة	اسم صاحب الرسالة	الجامعة	الكلية	لجنة المناقشة	تاريخ المناقشة	المتقدم
١- المجامع الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري	نافع محمود حلف	عين شمس	الأدب	١. د. طه محمد الطرقي ٢. د. جابر أحمد عصفور ٣. د. محمد صلاح الدين فضل	١٩٨٠/١٠/١٣	جيد جدا
- أثر جمعية علماء المسلمين الجزائريين في الحركة الأدبية في الجزائر ١٩٣١ - ١٩٦٢ (حزاري)	سعيد الأخضر سلام	عين شمس	البحث	١. د. أحمد عبد المنصور ٢. د. أحمد كمال زكي	١٩٨٠/٤/١٧	جيد جدا
- الرشيد في الشعر العربي المعاصر	جيهان صفوت رؤوف	القاهرة	الأدب	١. د. عبد العزيز مطر ٢. د. سمير القليوبي ٣. د. محمد زكي العشماوي ٤. د. يوسف مجدي وهبة	١٩٨٠/١٢/١٩	ممتاز
- الأثر الملحي في شعر القرن الثالث الهجري	نبيل خليل أبو حاتم	الإسكندرية	الأدب	١. د. السيد أحمد خليل ٢. د. عبد المنعم عطاشي ٣. د. محمد مصطفى مدارة	١٩٨٠/٤/٢٣	ممتاز
- أنجال يوم التوسن	محمد بسري عبد العزيز الغرب	القاهرة	الأدب	١. د. محمود مكي ٢. د. أحمد هيكل ٣. د. عبد الحميد يونس	١٩٨٠/٤/٢٠	ممتاز
- تفسير عبد الله بن مسعود - تحقيق ودراسة	محمد أحمد العيسوي	القاهرة	الأدب	١. د. حسن نصار ٢. د. أحمد محمد الحزول ٣. د. فتيان القاضي	١٩٨٠/٨/٢٠	ممتاز
- الحركة النقدية حول المتن في القرن الرابع والخميس الهجريين	ليل محمد المشايخ	عين شمس	الأدب	١. د. عز الدين اسماعيل ٢. د. محمد زكي العشماوي ٣. د. إبراهيم عبد الرحمن	١٩٨٠/٨/٩	ممتاز
- حي ابن بظطان وروبنسون كروزو - دراسة مقارنة	حسن محمود حس عباس	عين شمس	الأدب	١. د. عز الدين اسماعيل ٢. د. محمود حل مكي ٣. د. محمد صلاح فضل	١٩٨٠/٧/٢٣	ممتاز
- سيد قطب - حياته وأدبه	عبد القابل محمد حسين	القاهرة	دار العلوم	١. د. الطاهر أحمد مكي ٢. د. محمد مهدي علام ٣. د. أحمد عبد المنصور هيكل	١٩٨٠/٥/٢٢	ممتاز
- شعر أبي فراس الحمداني - دراسة فنية	ماجدولين وجهه بسو	عين شمس	الأدب	١. د. أحمد كمال زكي ٢. د. إبراهيم عبد الرحمن ٣. د. يوسف حسن نزال	١٩٨٠/٨/١٧	جيد جدا
- شعر أحمد الصالح النجدي (بين التقليد والتجديد)	سمير كاظم خليل	الإسكندرية	الأدب	١. د. محمد مصطفى مدارة ٢. د. أحمد كمال زكي ٣. د. فاطمة زكريا	١٩٨٠/٣/٢٠	ممتاز
- الشعر النبوي المبني كما نطقه مزمار العهد القديم وعلاقته بالأدب العربي - دراسة لغوية مقارنة - الشعر والفناء عند أهل السنة حتى القرن السادس الهجري .	أحمد عيسى الأحمد	القاهرة	دار العلوم	١. د. كمال محمد بشر ٢. د. محمود فهمي حجازي ٣. د. محمد عمر عبد الحميد	١٩٨٠/٣/٥	جيد جدا
- الشعر السياسي في مصر في القرن الرابع الهجري	محمد علي سلامة	القاهرة	الأدب	١. د. حسن نصار ٢. د. عز الدين اسماعيل ٣. د. جابر عصفور	١٩٨٠/٧/١٦	جيد جدا
- الشعر السياسي في مصر في القرن الرابع الهجري	عبد العال محمد عبد العال	الإسكندرية	الأدب	١. د. أحمد محمد الحزول ٢. د. محمد زاهر سلام ٣. د. محمد مصطفى مدارة	١٩٨٠/٢/٢	جيد جدا

جيد	١٩٨٠/٥/١٥	١. د. عبد الحكيم حسان ٢. د. طه وادي ٣. د. علي عطري علي زايد	دار العلوم	القاهرة	محمد عبد الرازق أحمد	شعر محمد مهدي الجبر. دراسة نقدية
ممتاز	١٩٨٠/٧/٢٦	١. د. أحمد كمال زكي ٢. د. ابراهيم عبد الرحمن ٣. د. يوسف نويل	الأدب	عين شمس	محمد سليم السطى عبد القادر	شعراء البرود في العصر الجاهل ورسدو الاسلام. جمع ودراسة
ممتاز	١٩٨٠/٦/١٧	١. د. حسين نصار ٢. د. حسن حنون ٣. د. محمود السهسي	الأدب	القاهرة	قي محمد علي صالح الطويل	صبح الأمر والنهي في الفرقان الكريم
جيد جدا	١٩٨٠/٣/٥	١. د. كمال محمد بشر ٢. د. محمود السهسي ٣. د. حجازي	دار العلوم	القاهرة	مرتضى محمد قى الأيوبي	الطوبى وتراجم النوبة من خلال كتاب مجمع البيان
ممتاز	١٩٨٠/٣/١	١. د. محمد عمر عبد الحميد ٢. د. محمد زكي المشايخ ٣. د. محمد زهدا. سلام ٤. د. السيد حنن حنين	الأدب	الاسكندرية	ناهد أحمد السيد الشعراوي	عناصر الإبداع الفني في شعر عنزة
ممتاز	١٩٨٠/٧/١٢	١. د. عز الدين اسماعيل ٢. د. أحمد كمال زكي ٣. د. محمد مصطفى هداره	الأدب	عين شمس	بشير سالم محمد عبد الحفي	الفن القصصي عند عثمان كمال
ممتاز	١٩٨٠/٥/١٧	١. د. جابر صليور ٢. د. أحمد علي موسى ٣. د. محمد صلاح الدين فضل	الأدب	القاهرة	عبد الرحمن الشيخ محمد علوصي بسير	المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية
ممتاز	١٩٨٠/٢/٢٨	١. د. محمد زكريا المشايخ ٢. د. حسين نصار ٣. د. محمد مصطفى هداره	الأدب	الاسكندرية	بشير أحمد مصطفى عردة	مذهب عمر بن أبي ربيعة في الفنون ونظيره الفني
ممتاز	١٩٨٠/٧/٩١	١. د. عز الدين اسماعيل ٢. د. فوزي فهمي ٣. د. محمد صلاح الدين فضل	الأدب	عين شمس	محمي ابراهيم فؤاد عاكوس	مسرح بقرب صناع
ممتاز	١٩٨٠/٣/٢٩	١. د. محمد زفول سلام ٢. د. السيد أحمد خليل ٣. د. نجات القاصي	الأدب	الاسكندرية	علي أحمد علام	المشكلات ولغة لغوية وأدبية
ممتاز	١٩٨٠/٥/١٨	١. د. عبد الحميد عابدين ٢. د. عبده علي الراسبي ٣. د. محمود السهسي ٤. د. حجازي	الأدب	الاسكندرية	رباعي حسن الخزام	المقصود والممدود في اللغة العربية
جيد جدا	١٩٨٠/٣/١٣	١. د. محمد زفول سلام ٢. د. أحمد كمال زكي ٣. د. أحمد عبد المقصود	الآداب	عين شمس	أحمد بسري علي حسن	نظرة الأدب من خلال كتاب جبهة الشعر للناصري
ممتاز	١٩٨٠/٢/٢٥	١. د. محمد زكي المشايخ ٢. د. عز الدين اسماعيل ٣. د. نفوسه زكريا	الأدب	الاسكندرية	شهادة مطر شهادة موسى	نقد طه حسين للمحبي
جيد جدا	١٩٨٠/٧/٢	١. د. إيلاص عزمي ٢. د. عادل سلامة ٣. د. ماري كامل داود	الأدب	عين شمس	زياد الشكبة	لسم اللغة الإنجليزية - تولد كزويج النقدية وتطبيقاتها على أهم القصائد
ممتاز	١٩٨٠/٢/٢٠	١. د. هيب سعد ٢. د. يوسف مجدي وجيه ٣. د. نادية أحمد مسلم	الأدب	عين شمس	محمي مرتضى موسى	أصول النقد الأدبي عند فرنسيسكون ستيسي
جيد جدا	١٩٨٠/٦/٢٩	١. د. أيلاص عزمي ٢. د. عبد الوهاب المسيري ٣. د. ماري كامل داود	الأدب	عين شمس	نوال محمد موسى	جيمس لوسون شاعر الطبيعة

سجل رصدي

معارف	١٩٨٠/٧/١	١. د. عبد الله عبد الحافظ ٢. د. ماري ماري مسعود ٣. د. إبراهيم محمد طرقي	الآداب	عين شمس	فاطمه عبد الحليمه محمد	عن شمس	مفهوم القصة في الشعر الميخائيل	-
معارف	١٩٨٠/٢/٤	١. د. ابها كاكزين جيبوش ٢. د. عبد سعد ٣. د. يوسف صدي وجيه	الآداب	عين شمس	حسن زلفت علي حسن	عن شمس	من قصص هينريواترافى . ترجمة ودواس لغوي	-
معارف	١٩٨٠/٩/٦	١. د. عمير شكرى مصطفى ٢. د. ماري كامل فادو ٣. د. عبد الرحمن حسن أبو صعد	الآداب	عين شمس	بجلاء محمد صلاح الدين الجيهارى	عن شمس	نظريات بروكس النقدية عن الشعر الحديث - الاشارة إلى ما كتبه ولهم بطريرس	-
معارف	١٩٨٠/١/٢٨	١. د. كوزل عبد السلام ٢. د. هيام أبو الحسين ٣. د. زينب منيب	الآداب	عين شمس	مها سعيد محمد السيد	عن شمس	الشخصيات الصورية أو الكاركتورية في مسرح جان أنوى	-
جيد	١٩٨٠/٢/٦	١. د. سمية أحمد ٢. د. كوزل عبد السلام ٣. د. هادي فهمي	الآداب	القاهرة	سهر عبد المنعم توفيق	القاهرة	غربة البطل في الرواية العربية المعاصرة "دراسة لتأثير التيارات الفكرية الأدبية الفرنسية	-
جيد جدا	١٩٨٠/٣/٢٧	١. د. جى روزلى ٢. د. فاطمه سويكه	الآداب	القاهرة	سامية عبد الحلال محمد رشوان	القاهرة	مسرح بول فلورى في النقد	-
معارف	١٩٨٠/٥/١١	١. د. جى روزلى ٢. د. سمية أحمد ٣. د. حبيب طافار	الآداب	القاهرة	رندة محمد السيد سمير	القاهرة	نظرية الإبداع الأدبي في القصص القصيرة قبله دليل ادوم	-
معارف	١٩٨٠/٥/٢١	١. د. حبيب يوسف طافار ٢. د. ايلان ابراهيم جرجس ٣. د. جى روزلى	الآداب	القاهرة	ملوى موزيس نعيم	القاهرة	الغناء الفكرى عند شارل دى بوجي	-

قسم اللغة الألمانية

معارف	١٩٨٠/٥/٥	١. د. كارل بلنجر ٢. د. جونى فانزا ٣. د. محمد أبو حطب ٤. د. خالد	الآداب	القاهرة	هدا أليوت ولهم لى	القاهرة	الأبطال الألمانية والنصيرة - دراسة مقارنة بين الهيكل والحظية الحضرية	-
معارف	١٩٨٠/٣/٦	١. د. زاكى محمد رشدى ٢. د. محمد عبد الجهد ٣. د. محمد محمد ٤. د. القصاص	الآداب	القاهرة	محمد محمد مصطفى الخطيب	القاهرة	أورى - لسو جرينج شامرا	-
معارف	١٩٨٠/٥/١٦	١. د. كارل بلنجر ٢. د. عمير أبو حطب ٣. د. خالد	الآداب	القاهرة	ميرفت محمود صنف	القاهرة	ترجمة الاصطلاحات من اللغة الألمانية إلى العربية	-
معارف	١٩٨٠/٥/١٢	١. د. هيرت كيرجل ٢. د. كارل بلنجر ٣. د. محمود فهمي حبيزى ٤. د. هيرت كيرجل	الآداب	القاهرة	منى رشاد نويش	القاهرة	التصوير للأفقر في كل من الألمانية والعربية	-

رسائل الدكتوراه

قسم اللغة العربية

لغرف الثانية	١٩٨٠/٥/٢٥	١. د. عبد الرحمن محمد السيد ٢. د. عبد الله عبد الفتاح درويش ٣. د. رمضان حسن عبد الهوام	دار العلوم	القاهرة	أحمد محمد عبد اللطيف عبد الله	دار العلوم	ابن المقفص وأثره في الدراسات العربية (مع تحقيق كتابه "أبهة" الأسما والألقاب والمصادر ١٠	-
--------------	-----------	--	------------	---------	-------------------------------	------------	---	---

أبو حيان التوحيدى لمجاهدة الأدبية والفنية	عبد الواحد حسن عبد الواحد	مكتوبية	الأدب	د. محمد طه الحامري د. شوقي حبيب	١٩٨٠/١/١	الشرف الأول
الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة	حلمي محمد بدير أبو الحاج	القاهرة	الأدب	د. محمد زكي العشماوي د. عبد الحسن طه بدر د. سهيل القفاري د. محمد صلاح فضل	١٩٨٠/٢/١٩	الشرف الثانية
أثر لدخيل على العربية الفصحى في عصر الاحتجاج	سعود سعيد بوير	الأسكندرية	الأدب	د. حسن هوف د. عبد الحميد عابدين د. رمضان عبد التواب	١٩٨٠/٤/٢٩	الشرف الثانية
المجلة المثيرة في مجموعات الشعر العربي القديم. المخطوطات والأصحاح	محمد جيجان عبد الديني	القاهرة	الأدب	د. محمود علي مكي د. محمود لمهسي حجازي	١٩٨٠/٢/٢٨	الشرف الثانية
جهود مجمع اللغة العربية في الاهتمام بالثقافة في العصر الحديث	وفاء محمد كامل فايد	القاهرة	الأدب	د. عبد الرحمن د. حسين نصار د. محمود لمهسي حجازي	١٩٨٠/٣/٢٥	الشرف الأول
جولة الفراق من أشعار المصنفين والقدماء لأن محمد عبد الله بن محمد البند لكامل الروزق	محمد بهي الدين محمود سالم	القاهرة	الأدب	د. يوسف خليفة د. محمود علي مكي د. محمد كامل جمعه	١٩٨٠/٥/٥	الشرف الأول
الحين إلى القديس في الشعر العربي إلى نهاية العصر الأموي	عبد المصطفى أحمد الرجبى	القاهرة	الأدب	د. التبان القافى د. يوسف خليفة د. محمد عبد الرحمن د. الطاهر أحمد مكي د. أحمد محمد الحول د. محمد زغلول سلام	١٩٨٠/١/٢٤	الشرف الثانية
دراسة شعر حسن الدين النواصي (مع تحقيق ديوانه)	حسن محمد عبد الحامى عيسى	القاهرة	دار العلوم	د. محمد عبد الرحمن د. الطاهر أحمد مكي د. أحمد محمد الحول د. محمد زغلول سلام	١٩٨٠/٤/٢٧	الشرف
دور القرويين في بناء ثقافة العصر وسطوة حتى نهاية القرن الرابع الهجري	وليد حسن إبراهيم المليسي	عين شمس	الأدب	د. عبد القادر القط د. محمد زكي العشماوي د. أحمد كمال زكي	١٩٨٠/١٠/١١	الشرف الأول
شخصية المصنف في الرواية العربية في مصر بعد الحرب العالمية الثانية	نبيل يوسف صالح حناد	عين شمس	الأدب	د. هز الدين اسماعيل د. أحمد كمال زكي د. جابر عصفور	١٩٨٠/٧/١	الشرف الثانية
شعر ابن الرومي - دراسة فنية	عز الدين حمدي الحزول	عين شمس	الأدب	د. أحمد كمال زكي د. شوقي حبيب د. إبراهيم عبد الرحمن	١٩٨٠/٦/٢١	الشرف الأول
شعر الجيوش - دراسة فنية	خليفة عبد الله الزكيان	عين شمس	الأدب	د. عبد القادر القط د. شوقي حبيب د. إبراهيم عبد الرحمن د. عبد الحكيم حسان	١٩٨٠/٦/١٩	الشرف الأول
القاموس العربي للمعاصر في ضوء الطبعة الحادية (في الفترة من ١٩٠٠ إلى ١٩٧٤)	محمد مصطفى حسن سلام	القاهرة	دار العلوم	د. عبد القادر القط د. شوقي حبيب د. إبراهيم عبد الرحمن د. عبد الحكيم حسان	١٩٨٠/٦/١٩	الشرف الأول
القاموس العربي للمعاصر بين الفن والاكاديم	سلوى محمد الخير	عين شمس	الأدب	د. هز الدين اسماعيل د. أحمد كمال زكي د. جابر عصفور	١٩٨٠/٣/٢٦	الشرف الأول
شواهد الشعر عند سيدي	علاء عبد الكريم جمعه	القاهرة	الأدب	د. حسين نصار د. محمود لمهسي حجازي	١٩٨٠/٣/٢	الشرف الأول
الترجمات المقتطفة في ضوء القرآن	محمد عبد الحميد الطويل	القاهرة	دار العلوم	د. عبد العزيز مظهر د. عبد الفتاح درويش د. تمام حسان عمر د. حسن هوف	١٩٨٠/٦/٢	الشرف الأول
المقتطفات الشعر لوليد ودراسة	علي حسين النور	القاهرة	الأدب	د. يوسف خليفة د. سيد حنن حسين د. أحمد كمال زكي	١٩٨٠/٣/٣١	الشرف الأول
ثيرة بين الفلسفة والتصرف	عبد الفتاح أحمد القاري	القاهرة	دار العلوم	د. محمد كمال جعفر د. محمود حمدي	١٩٨٠/٣/١١	الشرف الأول

الشرق الأوسط	١٩٨٠/٥/٢٢	١. د. فريدة حسن محمد ٢. د. عز الدين الجمال ٣. د. محمد زكي الصليبي ٤. د. أحمد كمال زكي	الآداب	عين شمس	عطاء الله أحمد كمال	- فترة النضال في منجز الطراد
الشرق الأوسط	١٩٨٠/٢/٩	١. د. أملاص عيسى ٢. د. عبد الله عبد الحافظ ٣. د. محمد محمود جمال الدين	الآداب	عين شمس	عائده حسن عبد النعم واغب	- أنسكار وابلد والفلسفة القديمة
الشرق الأوسط	١٩٨٠/٥/٣٠	١. د. فاطمة سوكا ٢. د. جني بوزال ٣. د. سامية أسعد	الآداب	عين شمس	مهران محمود حناظ	- المرافقة عند مارسيل ليندر
الشرق الأوسط	١٩٨٠/٦/٣	١. د. أملاص محمد عيسى ٢. د. عبد الله عبد الحافظ ٣. د. عادل محمد سلامة ٤. د. محمد عبد العزيز حسونة	الآداب	عين شمس	محمد طهعت عبد الحميد حلي	- السبي وراء المعركة الحرة في أدب عصر النهضة والقرن التاسع عشر
الشرق الأوسط	١٩٨٠/٥/٢٤	١. د. ماري ماري مسعود ٢. د. محمد عبد الحافظ فوال ٣. د. ماري كليل فاروق	الآداب	عين شمس	بجيت رهاضي صلب	- الشعر الحديث عند هنري فون
الشرق الأوسط	١٩٨٠/١/٣	١. د. كزوز عبد السلام الجبور ٢. د. زينب محمد منيب ٣. د. حبيب يوسف عاقل	الآداب	عين شمس	نادية مصطفى مكارم	- الثورة في الأمجاد القصصية لجوليان جرين
الشرق الأوسط	١٩٨٠/٧/٥	١. د. أملاص عيسى ٢. د. فاطمة موسى ٣. د. ماري فريد مسعود	الآداب	عين شمس	فريدة الصلح	- فكرة مجمع الفراء في أعمال جون واين والصلة بينها والهيئات الحديثة في الرواية المعاصرة
الشرق الأوسط	١٩٨٠/٢/٧	١. د. أملاص عيسى ٢. د. عبد الله عبد الحافظ ٣. د. فاطمة موسى ٤. د. ماري كليل فاروق	الآداب	عين شمس	مكي سعد زغلول	- نظريات برونو برشت في الأدب والفكر في كتاب المسرح اليوناني القديم
الشرق الأوسط	١٩٨٠/٤/٢١	١. د. زينب محمد ٢. د. جني بوزال ٣. د. حبيب يوسف ٤. د. عزاز	الآداب	عين شمس	نيرفانا محمد عطر	قسم اللغة الفرنسية - موبدك والسر
قسم الدراسات الأوروبية القديمة						
الشرق الأوسط	١٩٨٠/١/٢٤	١. د. عبد الحافظ أحمد ٢. د. مصطفى عبد الحميد ٣. د. محمد حمدي إبراهيم	الآداب	القاهرة	حنس عبد الواحد عطره	لراحمه ألجيجيا في أوليس للشاعر بوليس



عالم الكتب

محمد طاهر ، يوسف عبد الرحمن - ٣٨ شارع عبدالخالق كردت - تليفون (٧٤٦٤٠)

شخصية مصر
(ثلاثة اجزاء)
د. جمال حمدان

فارس صبح اوعسى
محمد قذافي البقاي

اشعار علي المصوني
د. طلعت غنام

اشعار النظام اللغوي
عبدالرافق
د. حامد شهاب

الملكة اللسانة
عذابت خلدون
د. محمد عيسى

من التراث الازلي
في الفرس
د. عبد العزيز منو لقيه

فن البناء المعاصر
د. محمد كى حواس

فن العمارة والبناء
مهندس / احمد ماز

اشعار الفن السكاي
د. محمد البسيري

التصميم
د. فتح الباب عبد الحليم
د. احمد حواس

**موسوعة
نافع البردية**
محمد سعد نافع

الاعلام العربي
د. محمد عامر العويني

بليوجرافيا الكتب

قائمة بأهم الكتب التي صدرت في مصر

من أكتوبر إلى ديسمبر ١٩٨٠

١ - الدراسات الأدبية :

• ابن الرومي

محمد عبد الغنى حسن . (طبعة ثانية) القاهرة . دار المعارف

• أدب القاضي للحصاف

أبو بكر أحمد بن علي الرازي . القاهرة - دار الثقافة للطباعة

• طريح زوجات

أسما حلم . القاهرة - دار الثقافة الجديدة

• أساليب بلاغية (الفصاحة - البلاغة)

أحمد مطلوب . القاهرة - دار غريب للطباعة

• الاشتراكية والحب عند برغلافشو

نبيل باغب . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب

• هجة المثاليين المتشكلة على فنون كبرى

حظفانه بن جميل البباي . القاهرة - سجل العرب

تاريخ الفكر المصري الحديث من عصر اسماعيل إلى ثورة ١٩١٩

د . لويس عوض . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب

• التيار القائل في شعر عبد الرحمن شكري

محمد السعدى فرهود . القاهرة . دار الطباعة المحمدية .

التجاني يوسف بشير . لوحة واطار . أحمد محمد البدوي . القاهرة . الطبعة الفنية .

الحديث ذو شجون . د . زكي مبارك . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب

• خصائص الأدب العربي

أنور الحنفى - القاهرة - دار الانتماء

• دراسات في الأدب العربي (المصر العباسي)

زغول سلام . الاسكندرية . منشأة المعارف

• دراسات في النقد والبلاغة

د . عبد الحليم القط . القاهرة - سجل العرب

• دراسات نقدية

عادل عتار . القاهرة . مكتبة نجمة الشرق

• دراسة في مصادر الأدب

الطاهر أحمد مكي . القاهرة . دار المعارف

• الرؤية البلاغية في شعر المصطفى

د . عبد العزيز شرف . القاهرة - دار المعارف

• سرقة أدبية

عامر العقاد . القاهرة . دار الجيل للطباعة

• شرح القصائد السبع لطول الحافظات

عبد السلام محمد طارون . القاهرة . دار المعارف

• الشعر الحديث في الحجاز

عبد الرحمن أبو بكر . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب

• شكبير في مصر

د . رجب عوض . المركز العربي للبحث والشر

• صورة المرأة في الرواية المعاصرة

طه وادى . (طبعة ثانية) القاهرة . دار المعارف

• العلامة محمد هلال . حياته وآثاره

أحمد معوض . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب

عن اللغة والأدب والنقد . رؤية تاريخية . محمد أحمد العرب . القاهرة . سجل العرب .

• الغزل

اعداد لجنة أدباء الأقطار العربية . القاهرة . دار المعارف

• الفكر الأدبي المعاصر

جورج واطن . الهيئة المصرية العامة للكتاب .

• فن الكوميديا

محمد صافي . القاهرة . الطبعة الفنية الحديثة

• فن المسرح عند يوسف ادريس

د . نبيل باغب . القاهرة . مكتبة غريب

• في محور الشعر

أحمد ستيجر . القاهرة . مكتبة غريب .

• في تاريخ الأدب المعاصر

علي الحنفى . القاهرة . مكتبة الشباب

• لغاتنا النقد الأدبي والبلاغة

عبد الواحد حسن الشيخ . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب

• المسرح الكوميدي في مصر

من نجيب الرحمان إلى اليوم

محمد فكري . القاهرة . دار الهلال

• المصادر الأدبية والفكرية

في التراث العربي

عز الدين اسماعيل . القاهرة . دار المعارف

• من بلاغة النظم العربي

عبد العزيز عبد المطلب عرفه . القاهرة . دار

الطبعة المحمدية

• من لغاتنا النقد والبلاغة

د . توفيق النيل . القاهرة . مكتبة الشباب .

• منحن الخطاف في الدراما الأدبية

د . جابر قبس . الاسكندرية . هيئة قناة السويس بالاسكندرية

• معرفتنا النقد الأدبي من حماد الراوية

عبد الحكيم مصطفى إبراهيم . القاهرة . مطبعة السعادة

• نظرية الشعر في النقد العربي القديم

عبد الفتاح عثمان . القاهرة . مكتبة الشباب

• النقد الأدبي الحديث ورواديه في مصر

زغول سلام . الاسكندرية . منشأة المعارف

• النقد والبلاغة

د . عبد القادر القط . القاهرة . دار المعارف .

• نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب

أبو الجباس أحمد القفطندي . القاهرة . مطبعة
نخبة مصر
• الوحشيات والأوابد
• الفراء في الجاهلية
محمد بن ابراهيم بن عبد الله الحقل . ط .
القاهرة سجل العرب .

٢ - الشعر :

• روح الشائق

• مطرح كرم . القاهرة . المكتبة المصرية العامة
للكتاب
• الحب في زماننا
• ولأه ووجدى . القاهرة . المكتبة المصرية العامة
للكتاب
• حذيفة الشتاء

• محمد أبوسنة . (طبعة ثانية) القاهرة . العرى
للنشر والتوزيع
• ديوان أنى مسلم الهلال
ناصر بن سالم بن عديم الرواحي . القاهرة . المكتبة
المصرية العامة للكتاب
• ديوان النيل

• قصائد مختارة من الشعر المصري السوداني . أعداد
لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرواية الفنون والآداب
والعلوم والاجتماعية (مصر)
• والمجلس القومي لرواية الآداب والفنون (السودان)
القاهرة . المكتبة المصرية العامة للكتاب
• ديوان «صدى الأهرام»

• محمد رجب البيومي . القاهرة . مطبعة الرضا
• رماد البيوت
• بلر توفيق . القاهرة . المكتبة المصرية العامة للكتاب
• زاد للمعارف
• حسن كامل الصيرفي . القاهرة . دار المعارف
• ست الحزوت والحال أشعار بالعامية المصرية
• ماجد يوسف . القاهرة . المكتبة المصرية العامة للكتاب
• شهر زاد

• حسن كامل الصيرفي . القاهرة . دار المعارف
• صابرة . أشعار بالعامية المصرية
• خميس عطية . القاهرة . مؤسسة الأهرام
التجارية .

• الصراع في الآبارالهدية .

• محمد أبوسنة (طبعة ثانية) . القاهرة . العرى للنشر
والتوزيع
• فطوك بالقى
• حياة أبو النصر . القاهرة . مطبعة الشريفيين
• لايد
• محمود حسن اسماعيل (طبعة ثانية) . القاهرة . دار
المعارف
• مصر الحروب والسلام . شعر
• خليل غواص . القاهرة . دار الفكر العربي .

• من الوجدان

• مبارك القرني . القاهرة . المكتبة المصرية العامة
للكتاب
• هضبات الروح
• ديوان بالعامية المصرية . محمد عبد الرزاق أحمد .
القاهرة . دار مصر للطباعة

٣ - القصة :

• آثار الدنيا

• يوسف ادريس (طبعة جديدة) . القاهرة . مكتبة
مصر
• أفراح القبة
• نجيب محفوظ . القاهرة . مكتبة مصر
• الباطنية
• اساميل ولي الدين . (طبعة جديدة) القاهرة . مكتبة
غرب

• باع النعاج وقصص أخرى
• عبد الله نجيب محمد . القاهرة . مكتبة الأنجلو
المصرية
• البيضاء (رواية)
• يوسف ادريس (طبعة جديدة) . القاهرة . روز
اليوسف

• حادثة شرف . مجموعة قصص
• يوسف ادريس (طبعة جديدة) . القاهرة . مكتبة
مصر
• حكايات لا معنى لها
• يوسف القعيد . القاهرة . كتابات مصرية
• الرافضة والسباي وقصص أخرى
• احسان عبد القدوس . القاهرة . مكتبة مصر
• رحلة سيد نصيرة وقصص أخرى
• فحي الأبياري . القاهرة . المكتبة المصرية العامة
للكتاب

• طرق الحماة
• د . الطاهر أحمد مكي (طبعة جديدة) . القاهرة .
دار المعارف
• عطلة غوخة
• محمد جلال . القاهرة . مؤسسة أخبار اليوم .

• عمار يا مصر
• طه وادي . القاهرة . المكتبة المصرية العامة للكتاب
• في الكأس بقية
• فتحي أبو الفضل . القاهرة . مطابع الأهرام التجارية
• لا طلاق للشمس
• احسان عبد القدوس . القاهرة . مكتبة مصر

• لمبة القربة
• محمد جلال . القاهرة . المكتبة المصرية العامة
للكتاب
• ليلة القليب
• أحمد هاشم الشريف . القاهرة . روز اليوسف
• نساء في الحاكم
• د . نعيم عطية . القاهرة . دار المعارف

نصف الحقيقة . (رواية)

• عبد الوهاب داود . القاهرة . المكتبة المصرية العامة
للكتاب
• نيويورك ٨٠ (رواية)
• يوسف ادريس . القاهرة . مكتبة مصر

المرح

• لودة في الأرحام . ولادة مسرحية متصرة
• رأفت الدويري . القاهرة . المؤلف
• زهور في باطن الليل
• ماهر أحمد زكي الشاوي . القاهرة . دار الصدا
للطباعة

• السجين والسجان ، ومسرحيات أخرى
• محمد عاني . القاهرة . المكتبة المصرية العامة للكتاب

كتب وودت إلى المحلة :

• قصص غريبة وأساطير عجيبة
• الدكتور داهش . بيروت .
• دار النشر المحقق .



تفصيل
تفصيل

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

مجموعتنا مختارة من الكتب الجديدة

■ خزائن الأدب ولب الباب لسان العرب للجهدادى • تحقيق عبد السلام محمد هارون	■ محمد فريد أبو حديد دراسة تحليلية في الرواية والاقصوصة وأدب الأطفال والشعر المرسى • محمد عبد المنعم خاطر
٢٥٠ قرش	١٢٠ قرش
■ حركة التجديد الشعرى في المهجر بين النظرية والتطبيق • عبد الحكيم بلع	■ الأسس النفسية للإبداع الفنى في الرواية د. د. مصرى عبد الحميد حنوره
٢٠٠ قرش	١٧٠ قرش
■ شعر الصعاليك منهجه وخصائصه • عبد الحليم حصى	■ أصول في الأدب والنقد والتاريخ • عل أدهم
٢٠٠ قرش	١٣٠ قرش
■ عالم يوسف السباعى • علاء الدين وحيد	■ دراسات في الرواية المصرية • د. د. عل الراعى
١٩٠ قرش	١٠٠ قرش
الروائيون الثلاثة نجيب محفوظ - يوسف السباعى - محمد عبد الحليم عبد الله • يوسف الشاروى	
١٥٠ قرش	

بمكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

المؤتمر الدولي السابع عشر للكتاب

نصار عبد الله

انطلق في مدينة بلجراد في الفترة من ١٧ إلى ٢٣
أكتوبر ١٩٨٠ المؤتمر الدولي السابع عشر للكتاب
الذي يهدف إلى تعزيز التعاون بين الكتاب
من جميع أنحاء العالم من أجل تحسين
وضع الكتاب في المجتمع.
أكتوبر ١٩٨٨.

وقد حضر المؤتمر لرابطة سنين كتابا وشاعرا يمثلون
بحر ثلاثين دولة من مختلف دول العالم وهم ميلو دور
(اسرائيل) - هرمان دي كونيك (بلجيكا) - برنارد
برجوزي وجون توب ورنارد جونسون (بريطانيا) -
كوستاس كاليتاس (اليونان) الزوجان الشاعران :
ماريا جياكوبي وألفريد هردر (ألمانيا) - كريشنا
سويني (الهند) هانيلو دول و ج. أ. برنز.
(إيطاليا) - ثور وليامسون (آيسلند) والذي كان
مشاركاً في نفس الوقت في مؤتمر اليونسكو الذي انعقد
في بلجراد في الفترة ذاتها - كاسيو تاناكا (اليابان) -
حسن فريد (الأردن) - إكسي كبا بلنج
(كوت ديفوار) - ما تويل فيلأبلا وروول لويس كاستيل
(كوبا) - أنيزي كولر. (لوكسمبورج) - يلازكو
ويلاز توت وبيركيش أندراس وسلمان كروكا
(البحر) - دوي مونيز بارتو (هولندا) - جون
إربنك. وآتاليزي لوبلر وولتر ريس ويول فايز
(جمهورية ألمانيا الديمقراطية) - جان دودو (ساحل
العاج) - عز الدين المنصورة (منظمة التحرير

القطرية) - م. أ. س. جيري (البرتغال) دانوتا
شيريلش وتاديوز ديريوفسكي وجانوز جلوبسكي
(بولندا) - ميرو رادو جاكوبان - ولاجوس لافي
وهارا لامي فنتو (رومانيا) ألن جنسبرج - بيتر
أولوفسكي - ستيفن فالبرو - ميلن هالتون (الولايات
المتحدة الأمريكية) - روجر دور ستيل
(السنتال) - أورلندو مندس وجوا مارشادو دي
جرشا (موزمبيق) - بريس برزوف وفلاديمير
أوجنيفيت و. أ. هشتا نوف وديرا إزاجان (البحر)
الوسطى) - جين جان دسكان وبيسكال دلبش
وجان مارك بروديير وميشيل ديمي (فرنسا) - أرتو
كيتيونيكا (فنلند) - مارتن موري (هولند) -
تورجن لنتجرن (السويد) - نصار عبد الله
(جمهورية مصر العربية) - بالإضافة إلى كتاب
وشراء الدولة المضيفة وفي صباح الجمعة ١٧ أكتوبر
استقبل المؤتمر أهالي بالجلسة الافتتاحية التي استمع فيها
الحاضرون إلى كلمات قصيرة من ممثل الوفود ثم انقسم
المؤتمر بعد ذلك إلى خمس مجموعات عمل تبعاً

للغات الخمس الرسمية في المؤتمر وهي - الإنجليزية -
الفرنسية - الروسية - الألمانية - الصربوكراتية -
حيث عقدت كل مجموعة من هذه المجموعات
جلستين أولاً مساء الجمعة ١٧/١٠ والأخرى صباح
السبت ١٨/١٠ وذلك لمناقشة الموضوع الأساسي
الذي دارت حوله أهالي المؤتمر وهو «الأدب في
وضعه» ثم اختتم المؤتمر أعماله في مساء الأحد
١٩/١٠ بالاستماع إلى تقارير مقرري المجموعات حول
ما أسفرت عنه مناقشات المجموعات خلال الجلستين
المدعيتين وقد كانت هذه التقارير مقاربة المضمون
إلى حد كبير إذ أن سائر المجموعات قد خلصت من
مناقشاتها وفي نفس الوقت إلى أن أهم الأخطار التي
تهدد الأدب في الوقت الحاضر تتمثل في خطرين
أساسيين : أولاً الضغوط السياسية التي يتعرض لها
الأدب في كثير من بلدان العالم والتي تنشل من حركة
أحياناً ، أو تحاول أن تفرض عليه وجهات نظر معينة
أحياناً أخرى . وثانيها التزايد في أجهزة الإعلام
ووسائل الاتصال الجماهيري وعلى وجه الخصوص

(تصديق)

الفرق بين سلطان الفاعر و سلطان المفعول
وهذا هو أيضا ما يميز الفاعر عن المفعول
الصغيرة الجنس البشري ذاته ، ذلك ان
رب عليا يبدئ الايام الاجناس من الكائنات
الحية الأخرى . إن الفاعر لهذه أتنا نواجهه
عطر إلهاء جنس البشري كذلك . هنا في
صفحة الفاعر نكر قوة .. تلك التي عبر عنها
من خلال أصوات المبلهات التي ما في
يرسلها عن عزها ومن قبلها : ه .. و ..
و .. ن (هاهنا يسبح لها بشه الصرخة
المصلاة) أو .. آله

[illegible]

وهكذا يطرأ شعراء زماننا من أطفال
بوب هيلان أو شعراء البيطز الذين تسمع
نبضات أنفاسهم في مناطق عظيمة من العالم ،
وكل ذلك أبها الشعراء والموسيقون الزوج
أولئك الذين أنصت بهم بالذكر بشكل

بن الفاهر عديم الحول إزاء المرض وإزاء
الحروب التي يهبطها العالم .. عديم الحول
إزاء الموت ، وإزاء تمدد طموحاته أو إقبال
نورها .. إنه عديم الحول بحيث لنفسه
والإنسانية ، عا ، عن أرض صلبة يلف
عليها .

عزیزى القارىء :

إحرص على اقتناء العدد الجديد الذى يصدر من

فصول

مجلة النقد الأدبى

رئيس التحرير :

د. عز الدين اسماعيل

الجديد

أوسع المجالات الثقافية انتشاراً

رئيس التحرير :

د. رشاد رشدى

القصة

مجلة الإبداع الأدبى
والدراسات القصصية

رئيس التحرير :

شروت أباطة

الثقافة

الأصالة والمعاصرة

رئيس التحرير :

د. عبد العزيز الدسوقي

THIS ISSUE ABSTRACT

questions when he reads Abd El-Hameed Hawas's review of Mohammed Rasned Thabet's book entitled «The Structure of the Novel: In the Hadith of Issa Ben Hisham», which is an attempt to apply Goldmann's structuralist to contemporary Arabic Literature. There are also two reviews, by Shokn Madi and Hassan El-Banna. Where linguistics is applied to both classical and modern Arabic texts. Finally, there is Maher Shafiq's review of Jonathan Culler's book on structuralist poetics.

This issue, thus, raises many questions and it is our sincere wish that this issue of *Pensée* will stimulate further reconsideration of our literary and critical scene.

Translated by : Dr: Ismae Ebeid



issues. Her study lays special emphasis on Lucien Goldmann's view of the function of structure and the structure of functions. Goldmann's structuralism is progressive, it may be summed up in the understanding of the internal structure of a number of texts and relating these to the structural whole from which they were generated. Dr. Nabila, however, criticizes the structuralists for formulating mathematical models for literary works. Thus, turning literature into lifeless forms.

Next, Dr. Hoda Wasfi undertakes an attempt to adopt a structuralist perspective in an applied study of Naguib Mahfouz's novel *«The Beggars»*. She starts from the premise, that this novel is the type of story that uses monologues and complex patterns to relate novelist / author/narrator story - teller / reader - addressee. Her study seeks to discover the aesthetic form (implicit) and the literary form (explicit). She outlines two levels in the novel, the level of the story or the anecdote (a system of events and characters) and the level of discourse (a channel of communication between novelist and reader, marginalizing the reader in the world of the novelist).

Obviously, Dr. Hoda's study raises many questions but she admits that her reading is by no means the final one, and in this she agrees with Roland Barthes: that a literary work does not survive because it imposes a single meaning on people, but because it evokes a number of meanings for the same individual. What Barthes says, however, raises many questions concerning the value, the interpretation, and the historicity of the text. All these questions require the formulation of a stance towards structuralism.

Dr. Shoukri Ayad has chosen a relevant topic, which he entitles *«A stance toward structuralism»*. He adopts a definite premise in his attempt to evaluate structuralism. His attitude is not that of the apriori rejectionist or the neutral by-stander, but is typical of an analyst determined on testing the validity of the structuralist contribution. His attitude implies a critique of structuralism; he stresses that the term structure is not in itself an innovation in literary criticism. For structure has always been the main concern of any critical movement which attempts to analyse literary texts, as opposed to historical interpretation which is a widespread practice in the universities. There is a great deal of similarity between the New Criticism in the 40's and 50's in America and structuralist criticism in the 60's in France.

The difference between the two trends lies in the fact that structuralism is a rational movement that gives precedence to thought rather than objective facts. As opposed to the

functional experimental approach which is mainly concerned with mutual relations between existing entities. One of the major precepts underlying structuralism is that the proper object of literary studies is literature.

This principle is related to many other principles, it leads us beyond structuralism and links it with other aspects of artistic and literary modernism on the one hand, and to the epistemological and ontological vision of the world on the other hand.

Ultimately, we reach the concept of *«Literature act»*, which seeks to free literature from all dogma and to return to an *«innocent language»*, which represents the genesis of creativity. This is a concept which preaches a Utopian humanitarian socialism which confirms what we already know about the structuralist hostility to history and to the notion of man as the maker of values.

However, structuralism may be regarded as a mere reaction to previous philosophical doctrines, yet it must be admitted that it has its roots in many of these doctrines, in the same way that structural criticism has its roots in its predecessors. This raises number of questions; the first question deals with the reality of structuralism, when it is seen as emerging at a particular historical moment, when a sense of loss, despair and aimlessness reigned supreme. As this moment was embodied in creative works, it was also embodied in criticism. Hence, Barthes' significance, which lies in the fact that he fully justified *«surrealism»*, *«Absurd»* and *«avant garden»* movements in literature.

If we leave this issue we are still confronted with the problem of value. If we overcome this problem, we are still faced by other problems such as the function of literary forms. This leads to the controversy of literature and history. We are also faced by the opposition between structuralism and literary studies, which we may be able to resolve within the framework of Semiotics and Semiology. All these problems testify that the basic opposition in structuralism is the basic opposition in culture itself... where every human activity is replaced by an automatic system performed by computers, at a time when we are facing the downfall of the values that govern man's behaviour.

The questions that Shoukri Ayad raises are endless. Further questions are raised in the third part of the Journal, that of the literary scene. Especially, when structuralism as an approach is applied to the text of *«Migration Season to the North»* by the Sudanese novelist El-Tayeb Salih. In this article, Dr. Siza Kassem presents the critical experiment in this issue. Furthermore, the reader will have to answer more

THIS ISSUE ABSTRACT

literary criticism. El Massadi hoped to present a stylistic analysis of El Shaby's bearing in mind that literary texts are not a closed world, not a «signifier» without the «signified». His reading is not limited to the text itself, but it takes the text as a springboard for what lies beyond the text i.e. the message, to establish a relationship between structural aspects of the text and its psychological aspects.

El Massadi's reading of El Shaby establishes two prominent features of his stylistic structures mainly those of tension and conflict.

Undoubtedly, El Massadi's reading leads us to structuralism, where a literary text is multi-levelled structure and a set of constituents that fall within a system that can be described and analysed. The difference between El Massadi's approach and that of structuralism is that the former takes the inner ends of the structure of El Shaby's poetry as his starting point to other levels lying beyond the text. All this leads to the important question which is: what is structuralism? That is the question that this issue poses.

This part starts with a somewhat historic introduction. Traditionally structuralism is attributed to De Saussure's contribution to linguistic theory, as well as to the work of the Russian «Formalists» up to the thirties of this century. Dr. Mohamed Fatouh Ahmed attempts in his article entitled «Formalism: its aftermath» to deal with the important contributions of the Russian Formalists to criticism. He tries to stress the close relationship linking this school with the literary scene since the beginnings of this century, which was dominated by the influence of European «Modernism», against which they tried to rebel. It all started with the work of the school of experimental phonetics and the circle for studying poetic language known as *Oporye* in Moscow. The most important contribution of the Formalists was the analysis of poetic rhythm from phonetic and structural perspectives which led to the study of the aspects of rhythm and phonetic structure. This significant contribution to the study of rhythm is that they stressed the «verse» as the basic analytical unit in metrics. Their work culminated in new outlook on the study of poetic rhythm and its unity with all other aspects of poetic structure and significance.

Next the writer moves to the second and third decades of this century to highlight the work of Jakobson and others with their insistence on the artistic structure of literature and their persistence on the concept of «Literature *suis Genere*». This literature is seen as combining various levels. This view of literary structure, represents the starting point of the Prague school. Dr. Fatouh does not only reveal the basic dictums of

the Formalists but also tries to highlight their differences with their opponents, and their influence on their predecessors with specific reference to the New Criticism School in Europe and the U.S.A. It is not difficult to see the close ties between the Formalists and Eliot's theory of the objectivity of artistic creativity. This later stream of critical thinking found its way into modern Arabic criticism and led to the independence of criticism and literary works. Fatouh's study concludes with an evaluation of the contribution of the Formalists, stressing the importance of its negative and positive aspects. This leads us inevitably to Structuralism.

Dr. Nabila Ibrahim's study entitled «structuralism: Origin and Goals» is a natural continuation of the previous controversy. The writer defines structuralism as a method that is persistently applied in the Physical Sciences, Anthropology, Linguistics, Literature and Art. In order to understand this method, it is imperative to fully understand «structure» as a system repeated in the relationships of the parts to the whole. The understanding of these relationships reveals the total unity of the work. This system is revealed through a model that the analyst produces, a mathematical or geometrical model; so that the model represents all the components forming the work and revealing the relationship between the parts and the whole.

Thus structure of a given phenomenon is the proper object of the study of the structuralist; structuralism itself is not concerned with content or the form of the content, but it seeks the reality inherent in the work itself, from within the work itself and not from without. Structure is a system that does not have a central axis. Structuralism seeks a structure without a central axis, it is a rule-governed system. All structures are thus alike, and thus structure becomes a characteristic of the reasoning processes that are involved in the ability of the human mind to perceive the world.

This, indeed, makes structuralism the most appropriate method for the study of Anthropology and linguistics. Structuralism, to be more precise, has helped to manifest the concept of structure in linguistics. It has also helped in the discovery of structure in Anthropological, literary and historical disciplines, thus manifesting the unity of the human intellect and the unity of the grammars of history, art, and literature.

Furthermore, Dr. Nabila discusses some of the systems discovered by Levi-Strauss in his study of culture and nature, as well as, the contribution of Ronald Barthes in revealing the system underlying clothing and literature. Next she discusses some aspects of the structuralist dialectic and its controversial

«Stylistics» emerged as an attempt to rid literary criticism from the chaos of impressionism and international literary works as from outside. Stylistics has certainly benefited from the strict scientific method only of linguistics, and has attempted to deal with linguistic relations in literary works. Furthermore it has attempted to present itself as an alternative for literary criticism in the traditional sense. Has it succeeded in its attempt? This is what this section on stylistics has tried to answer.

This part starts with Dr. Abdou El-Rajhi's study entitled «Linguistics and Literary Criticism». He tries to examine the relationship between Linguistics and Literature. He states that relationship between them has passed through several phases. There was an explicit relationship between them traditionally (interpreting texts, commentaries and evaluating linguistic performance). But this relationship suffered when linguistics became a strict descriptive science, which was no longer interested in individual performance. But this relationship changed with the coming of the transformational generative linguists, and the emergence of the competence performance distinctions which is relevant to linguistic creativity. The linguists eventually returned to literary criticism, to the use of linguistic tools to deal with literary work, in what has become known as stylistics.

Stylisticians argue that literary criticism is related to subjective impressionism, and that it is incapable of objective evaluation, whereas stylistics is capable of objectively evaluating the literary world.

While linguistics is mainly concerned with language study in general, stylistics attempts to study specific aspects of language, such as individual variation as an aspect of linguistic deviation. It attempts to describe linguistic deviation in literary works as well as reveal the latent expressive potential in language.

The writer elaborates on the different trends of stylistics, moving from general stylistics to more specific aspects of stylistics such as distinguishing between the psychological, emotional and statistical orientations in stylistic analysis.

This paper ends with important observations that have to be taken into account before attempting any form of stylistic analysis.

These observations lead us to Dr. Mahomud Ayad's paper on «Modern Stylistics» which tries from the very beginning to answer the controversy aroused by Dr. Rajhi's «Stylistics» on the one hand and Dr. Abd-El Salam El-Masadi's «Style and Stylistics: Towards an Alternative for Literary Criticism» (Tunisia 1977). Dr. Ayad's study attempts to define «stylis-

tics» and its different approaches. He points out that recent work in linguistic stylistics may be divided into three types: style as a deviation from the norm, style as recurrence or convergence of textual pattern, and style as a particular exploitation of the grammar of possibilities. He concludes his paper with a discussion of the short-comings of stylistics namely, the problems of linguistic analysis of literary texts and the limitations of such an analysis compared with the comprehensiveness of critical analysis. While stylistics limits itself to sentence level analysis, criticism stresses the totality of the literary text. However, in as much as these inadequacies testify to the impossibility of substituting literary criticism with stylistics, yet he tries to show that stylistics is potentially beneficial to critical analysis. Criticism can give as much as stylistic analysis, but stylistic analysis cannot totally replace criticism.

The counterpoint of view, in defence of stylistics, is presented by Dr. Soliman El-Attar's translation from Spanish of Vitor Manuel de Agibar's paper «Stylistics: a description and a history». The paper is important because it presents a comprehensive description of stylistic methodology and its contributions, starting from Charles Bally (Du Saussure's disciple) to Karl Voeller and Leo Spitzer (with his view of the linguistic circle) and Charles Burno as well as Firth's disciple. This study elucidates the Spanish contribution to stylistics, and notably the work of the distinguished stylistician Damasco Alonso.

The preceding studies in stylistics have presented a descriptive, historical and critical approaches to this discipline. Abd-El-Salam Masadi's study presents a stylistic applied study of literary texts. A study which combines linguistic competence with a remarkable critical intuition. His study, revolves around three major issues, the first is concerned with literary value in criticism, the second deals with aspects of linguistic analysis in stylistics, the third is concerned with explication of the text which reaches out beyond interpretation; to link textual structure with the psychological structure outside it. This psychological structure is simultaneously repeated in the text and outside of it. El Masadi thus presents an applied stylistic reading of «El Shaby's works», in his attempt to elucidate the overlapping, complex and interactive relationship between El Shaby's poetic texts and the psychological world. This attempt is an in depth continuation of the writer's previous applied stylistic contributions «which include his book «Stylistics and Style», and his stylistic analysis of El Mutanabi's poetry; Taha Hussein's «El Ayame», and conditional structures in the Koran among others) in which he tried to present a stylistic alternative to

THIS ISSUE ABSTRACT

partially through the literary history of the «form» (which is relatively independent); and it is crystallised in certain dominant ideological structures; and henceforth it upholds a particular relationship between the creator and the recipient. Many questions ensue; as to relative independence, to connection levels between diverse elements, and to the imaginative pattern which guides the social critic in his study. All these points beg the question. Social criticism endeavours to find a convenient answer; aided by the so-called «orientation toward the science of literary texts». This, however, does not invalidate what has been already accomplished, rather it seeks to consolidate it. It would seem, as Bourell states, and with truth, in the conclusion of his study, that the whole issue requires further diversified and objective investigation, whereby effectiveness may be secured in handling various literary texts. «There is no harm», cautions the writer, «in trial and error», providing that we always bear in mind that the easiest way to be misled lies in the belief that we are in the right».

«Trial and error» signify orientation toward objectivity, and a search after elevation and originality, whereby consummation of both concept and method are grasped. From this angle, the vitality of the production of social literary criticism becomes eminent, and with «genetic structuralism» is equally highlighted. By the aid of «Structuralism», social criticism has made good use of previous available fulfilments in the scope involved. It attempts to promote certain concepts, to approach the innermost strata of literary works, and it also speculates upon the qualitative features as a literary structure which has its own functional significance and its compository ties; all of which points that could be objectively comprehended. When «Genetic Structuralism» is mentioned, the name of Lucien Goldmann emerges (1913-1970).

A critic of Rumanian stock and French citizenship, and who had occupied various academic positions in France including the «Collège des études supérieures» and the «Centre des recherches Sociales»

As the scholar responsible for expounding the principles he had imbibed from Georg Lukács, and on the strength of which he established the notion of «dimensions between literature and society».

The approach to «genetic structuralism», as seen by Dr. Gaber Asfour from his readings of Goldmann, is a concept for the «vision of the universe», and which is assumed as a mediating structure between the social class stratification on the one hand and between the literary, artistic and intellectual pattern, on the other hand. Thus, this «vision» becomes a

«homogeneous gestalt»; which is a dominant force behind cultural creativity. The argument on relationship between the «vision» of the universe and between the «constellations» of literary work, implies structural mechanisms, which, in turn, breeds literary structures (i.e. literary works), and this is in fact the revelation of a social group or stratum. It follows as a corollary that «genetic Structuralism» becomes a method in the study of literature, and also a concept thereof. Its techniques lie in its operational procedures, which combine both interpretation and comprehension of relations in the artistic structure. Understanding the particular in this way leads to a fuller understanding of a more comprehensive structure which lies beyond the work but is equally manifested in it at one and the same time. If interpretation could be seen as an effort to grasp the pure literary elements in the literary work, comprehension, then, is an endeavour to appreciate the role of the relevant social elements. Again, if operational procedures in this method be viewed as both «inward» and «outward» processes together, then they should be reckoned as indicative to a «Signifying Structure», which cannot be defined, evaluated or even analysed except on the basis of a functional role. Literary work, therefore becomes a «Signifying» (aesthetic) structure, yet its aesthetic nature cannot be grasped without absorbing the implied elements which are constituted by a signifying cohesion, and which lead us to an indication that is inseparable from the genesis of the creative work. And by so doing, both value and methodology are firmly set to action. Needless to say that the validity of this method cannot be granted, unless an example is put forward for application. More so, this thesis (i.e. method) must be brought into a sort of dialectic with its anti-thesis, so that both the positive and the negative aspects may be spotted in a coherent form. A review of Goldmann's research will involve the reader in the dialectic of this method with itself and at the same time with its anti-thesis. Furthermore, it leaves the opportunity to the reader to form his own view on «Genetic Structuralism», and similarly on the social trend in this respect as a whole. The social approach in this «science» concludes by advancing a translation of Goldmann's theory entitled «Literary Sociology: Positivism and methodological issues», which was published in 1967 in the «International Social Sciences Bulletin», issued by UNESCO in various modern languages.

What about style in literary works?

We have pointed out that both the psychological and social approaches to literature have concentrated on the context but have not given adequate attention to the linguistic structure and relationship in the literary work.

relationship between the creative work and the sociological structure of society, in terms of a sociological situation or a social group or class. The sociological approach is concerned with the creative moment and the social process which lies beyond it. Thus it studies various sociological levels of production, publication, reception, and appreciation. Nevertheless, there is a close relationship between these two approaches, as both start from within and move out of the creative work and contribute a vision which reveals the nature of the work of art. The difference between them is in the degree of emphasis which each of them lays simultaneously on their main concern, the creative artist and society.

These two are the oldest in literary criticism, and both try to answer a vital question concerned with the creative ego and what lies beyond the literary work.

Dr. Sabri Hafez tackles the relationship between literature and society, in his paper entitled «An Introduction to the Sociology of Literature». He starts by describing the history of this approach, taking us back to the days of Aristotle and Plato and before. He argues that the relationship between literature and society is as old as man's consciousness of his creative abilities. He reminds the reader of Vico's concept of harmony between the forms of literary expression and the nature of social reality; Mme Stael's book about the harmony between literature and social institutions; Hippolyte Taine's triolog on environment, race, and the historical moment; Karl Marx's dialectic of social and economic infra-structure and the intellectual and creative supra-structures; Lukacs's innovation in Marxist to aesthetics together with his establishment of the notion of the human pattern in which all that is essential at a historical moment is embodied; to the concept of «synthesis» which mediates between «thesis» and «anti-thesis» and is exemplified by the Frankfurt School. And from the latter to the contemporary accomplishments of Goldmann and Pierre Macherey in France; Raymond Williams and Terry Eagleton in England; and finally Frederick Jameson in the U.S.A.

This is, indeed, a very long journey, starting from the «Simple» and culminating in the «Complex», and it goes beyond primordial incidence and mechanical notions, to embark upon intricate concepts which are coloured by «Structural» leanings, until we grasp the ultimate concept in which literature is seen as a «Social Institution»; incorporating an ensemble of values, and which involves, in its turn, a degree of cohesion and qualitative certitude. Thus is revealed the «Sociology of Literature» from a different vision, and thereupon new horizons are opened to literary criticism. Also,

many of the erroneous notions of literature are rectified. Furthermore, the door is left open for reassessment of deeply-rooted theses on «reflection»; a technical term which has been abused more by its defenders than by its antagonists.

This «Sociologization» of literature raises crucial questions, especially those of the «ambiguity» of «Reflection», and its «allegoric» significance. Furthermore the usage of a technical term (metaphorically) like the word «mirror», in this context, makes the term itself insidious; since this word (i.e. mirror) can entail both «veiling» the «Sociology of literature», and, at the same time, can prove the contrary (i.e. unveiling). It is this latter point round which the contribution of Guy Bourrelli to this issue of «Fama» revolves.

He (Professor Bourrelli is professor of literature at the University of Nancy) refers to an ensemble of «metaphors» which indicate to the analogous relationship between literature and society. Metaphors of this nature are terms like: «representation»; «image»; «reflection»; and «mirror». He elaborates on the latter metaphor, stressing that it is a multi-dimensional «metaphor», and which implies various aspects of relationship between the two sides. Now that we are talking of multi-dimensional relationships, he argues, we are actually experiencing a «vision» of the universe; a «vision» which he strives to distinguish from «ideology». Thus we are enabled to overshoot the naïve concepts on «reflection», until we come to the conflicting dimensions in the domain of literary works. Next, the author dwells upon the works of Jean the French writer; whereby he illustrates the diverse dimensions linking the writer's literary production with the social reality in which he lived. The impression of Jean's ideology which comes out, explicitly, in his notion of enterprises, reveals itself more effectively in the criticism which he launched against industrial capitalism. When other dimensions are highlighted, we are confronted once more by the controversy of «reflection»; for, as a concept, «reflection» is incapable of penetrating deep into some particular works of art, yet it is adequately capable of description in cases of immediate contact.

And thus the question is posed with regards to verse and music, and to the social frame for aesthetic forms; which own relative freedom. One wonders whether there be a kind of relationship between various aesthetic forms in essence and development.

Some protagonists of this last trend, in its contemporary forms, have pointed out that simple assimilation between «change» in literary form and «change» in ideology is nonexistent. Furthermore, they stress that literary form is a complex structure of three components at least: in that it is shaped

THIS ISSUE ABSTRACT

which eventually reveal the meaning of the story. The meaning is related to man's fall from Eden and his incessant attempts to return. The story does not only begin with fear, but continues to face up to it, and ends with a note of hope and positive willingness to restore communications with the «others». The story, thus, becomes like so many other literary works, an aspect of the special relationship between «subject» and «Object», «the ego» and «the Others». Thus, art becomes a sublime form of the dream, since «the ego» unceasingly strives to overcome the chasm separating «the ego» from «the other» and «the subject» from «the object».

This attempt to search for a goal for art, reveals another perspective, which is based on a specific approach. Thus, Dr. Masri Hannourra re-emphasised the precepts of his teacher Dr. Moustafa Souef, as he sees art as an endeavour towards consummation, involving an attempt to bridge the gap between «the ego» and «the Others». The psycho-analysts, thus try to delve into the depths of a work of art, and experimental psychology through the analysis of «Layla and the Wolf» tried to reach these depths. Experimental psychology applies its precepts to Salah Abd el Sabour's poem «The Hanging of Zahraa». Dr. Hanourra presents the theoretical basis underlying his premises, methods and tools. He thus defines «creativity» as an activity involving originality, lucidity, flexibility and sensitivity. «Creativity» is a complex process of diverse phases which are readiness, selection, elucidation and practice. It represents the creator's attempt to escape from the mystery that surrounds him and fetters him and alienates him from the others.

Dr. Hanourra does not limit his work to the analysis of the creative artist's creativity but tries also to carry the argument further, by applying his analytical principles to Salah Abd El Sabour's poem. Thus, these psychological factors constitute the background of the poem «The Hanging of Zahraa». This background leaves its imprint on the work, and manifests itself in its cognitive, emotional, aesthetic and social make up. It also denotes its creator's intellectual, cognitive and personal potential and his aesthetic capabilities which cannot be segregated from the socio-economic structure of society. This study also tries to describe the various aspects of the poet's personality and his poetic imagery which reflect the poet's social attitudes and values. As such this study attempts to deal with the obstacles that confront the creator in his creative attempt.

Next we come to Dr. Mohiey el-Din's paper entitled «The value of Reform as envisaged by the creative artist: and approaches to it in some biographies of men of letters» in pursuance of the same method applied to another aspect. The

study stresses that when the creative artists are oriented to complex forms that correspond to their desire for the restoration of order, they are only giving expression to an adequate image of integration. Thus creativity becomes a different order, that is backed by the most profound components of the personality which is the system of values. But it is the value of reform that is brought into focus, which is regarded as the value which interprets the permanent feeling of imbalance on the level of the relation between the creative «ego» and the «we». This value interprets the rejection by the creative artist of consummating integration with the others in the predetermined guise, or the solution imposed upon him, or that which prescribes that he yields to «Others» to the elimination of his own personal freedom. It likewise interprets his pursuit of new formula, which dictate his own objectives on the «others» thereby affecting equilibrium from the vantage point of the creative «ego», not the submissive «ego». Therefore, the elements of the value of reform are embodied in the man of letter's consciousness of a wild inner desire which prompts him to the redemption of mankind, and in his consciousness of the world's need for a new order and his urge to find meaningfulness in all that is around him.

This means that there is tension in the context of his relationship, with the «we» and that he is permanently committed to transcending the status quo within this context. These conclusion, however, do not materialize through contemplation or introspection but through experimentation and empirical verification. This measure for the value of reform has to be designed. And then we have access to a statistical world of samples, a battery of test tables and figures which enable us to confirm the value of reform as a clue to a strong motive which urges him to create a distinct order - an order in which independence merges with truth, dream with the possible and in which freedom triumphs over necessity.

Needless to say, the three preceding studies do not represent all the psychological approaches to the study of literature. But they suffice to elucidate some of its aspects, and to suggest other aspects, above all they argue the importance of the social aspect in the relationship between «ego» and «we» in the creative process. These studies may not stress the social aspect to the extent required by some of us, but this is not its proper object of study, but is peculiar to another approach which is the social approach.

Admittedly the social approach is different from that of the psychological; whereas the latter is concerned with the creative artist and the psychological mechanisms of the creative moment; the former gives precedence to the re-

THIS ISSUE

ABSTRACT

Having raised the issue of Tradition in the first issue of *Fusul*, we thought it would be necessary to broach some of the questions which may seem relevant to the issue of Tradition. These questions are concerned with the difficult task that face every critic, that of the selection of an approach. Each approach would constitute a problem on its own, however, the attempt to place each of these discreet approaches within a general framework, would cause a number of other problems and would invite still more questioning. The situation becomes even more problematic, if we take the reader into account. We are forced to respect the reader's prerogative to understand the critics basic approaches, premises and methodologies that dominate the contemporary critical scene.

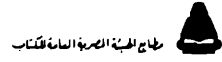
The present issue of *Fusul*, starts with Dr. Ez el-Din Ismael's editorial entitled «The Methods of Literary criticism: Normative and Descriptive approaches». This editorial is an attempt to trace critical thinking in general, as it wavers between the deductive subjective method and the Inductive objective method. Furthermore, it attempts to present some of the diverse approaches towards the issues of «Literary Value» and the ethical and aesthetic criteria involved therein. It has also tried to elucidate the major changes in the function of contemporary criticism, notable among which is the predominance of scientific and ideological approaches and their tendency to replace the «prescriptivism» with analysis and description. The writer thus considers the feasibility of «the science of literature» and the ideological and methodological difficulties it faces. The conclusions of this editorial are quite similar to those that Lucien Goldmann has already reached in his sociological approach. These conclusions try to establish an equilibrium between the objective and the subjective, thus merging the two major approaches, that have dominated critical thinking throughout its history.

The first major issue to be discussed in this issue is the psychological approach toward the study of literature. This part attempts to discuss two major trends: the psychoanalytic

school which is set forth by Dr. Faraj Ahmed Faraj, and the experimental psychology approach which is adopted by Dr. Masri Hannoura (among other disciples of Dr. Moustafa Souef). The latter school tries, through a specific model for literary creativity to define the value of social reform in literary works.

Dr. Faraj strives to present a psycho-analytic study of «*Layla and the Wolf*», a story by the Syrian writer Ghadat-el-Saman, published in her collection entitled «the Night of the Outsiders». This study is based on a concept that assumes that psycho-analysis - as a theory of human nature - can reveal the implicit meanings in the depths of any work of art, which represent the deeper aspects of human nature and which cannot be described or even attained otherwise. From this perspective, a literary work becomes a «signifier» for a «signified» underlying a more comprehensive structure that of the «Libido». Thus the interpretation of literary works, depends on the understanding of its surface levels in the light of its deeper structure which takes us into the subconscious

«*Layla and the Wolf*» is consequently seen as a guise for what the writer calls «the dialectic of fear, loneliness and alienation». The story is thus regarded as a dream, though it is slightly different. The analysis probes the significance of the functional relations which link various symbolic imagery and



Printed By:
General Egyptian Bank Organization Press

FUSUL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

Chairman of Board of Directors

SALAH ABD EL-SABOUR

Editor-in-Chief

Dr. EZZ EL-DIN ISMAIL

Editorial Board

Dr. SALAH FADL

Dr. GABIR ASFOUR

Editorial Secretariate

ETIDAL OSMAN

MOHAMMED ABO DOMA

Cover and Lay-out

SAID EL-MESSIRY

Consultants

Dr. Z. N. MAHMOUD

Dr. S. EL-GALAMAWI

Dr. Sh. DAIF

Dr. A. YUNIS

Dr. A. EL-QUTT

Dr. M. WAHBA

Dr. M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQGI

TRENDS IN CONTEMPORARY LITERARY CRITICISM

Part I

Vol. I

No .2

January 1981

٢٥ عاماً



الهيئة المصرية العامة للكتاب

عشرة جنيهات